paradisiac, este prezentat Sf. Apolinarie, în atitudine de *orant*, evocare a rugăciunii, intercesiunii, dar şi a martiriului, a crucificării de sine pe care o sugerează braţele întinse lateral.

Ideea de a reuni, într-o compoziţie coerentă, teme absidiale cu totul distincte, destinate prin tradiţie unor edificii de un tip tot atât de diferit, *Crucea* pentru bazilică, *Orantul* pentru martirion şi *Transfigurarea* pentru monumentul comemorativ (sinait, în cazul de faţă, dar şi palestinian în genere, care poate fi bazilică sau/şi martirion) a impus desigur comitentului şi executantului un adevărat tur de forţă iconografic, dar le-a prilejuit şi o performanţă reală, în spiritul de sinteză propriu acestui răstimp de graţie pentru arta creştină.

Pe lângă aceste aspecte ce ţin de ordinea concepţiei, sunt de remarcat, în plan stilistic, anumite trăsături ce anticipează evoluţia ulterioară a picturii murale bizantine: simetria strictă a compoziţiei, tratarea bidimensională a spaţiului (concomitent cu suprimarea sugestiei iluzioniste de adâncime), precum şi tratarea liniară a desenului, definind şi din acest punct de vedere momentul de sinteză din timpul lui Iustinian, ca punct de convergenţă al liniilor de forţă ce caracterizează tradiţia anterioară, dar şi prag de start al viitoarelor dezvoltări.

Premise în această perspectivă oferă, sub diferite aspecte şi decorurile absidiale (contemporane) de la Parenzo, de pildă, care propune una din cele mai vechi reprezentări ale Maicii Domnului cu Pruncul în conca absidei[133] şi, la un pol simetric, mozaicurile absidei şi arcului triumfal de la Sf.Ecaterina (Sinai) care restituie, sub aspect stilistic, mai cu seamă, tradiţia iconografică orientală, de inspiraţie monastică, definitorie de-acum pentru arta bizantină, cum s-a amintit mai sus, alături de componenta de prestigiu clasic, a tradiţiei imperiale aulice.[134]

În ceea ce priveşte sistemul iconografic adaptat edificiilor de plan central, un ansamblu reprezentativ este cel de la San Vitale (Ravenna), care păstrează în întregime decorul mozaical al altarului (bhma), cuprinzând atât absida propriu-zisă, cât şi încăperea (corul) de plan pătrat, boltită în cruce, care o precede. Ansamblul este reprezentativ pentru arta monumentală bizantină în general şi nu numai pentru cea a "primei vârste de aur", mai întâi prin desăvârşita îngemănare a iconografiei şi arhitecturii, de parcă arhitectul şi-ar fi conceput proiectul cu gândul la viitoarele mozaicuri;[135] apoi prin perfecta adecvare la destinaţia (liturgică) a edificiului, atât în ceea ce priveşte funcţionalitatea cât şi simbolismul.

Tema centrală a programului este aşadar de ordin liturgic: ea este întruchipată de "mielul jertfei" din medalionul bolţii şi dezvoltată în continuare de ansamblul de scene dispuse simetric în lunetele de deasupra arcadelor ce conduc spre absidă: *Filoxenia* şi *Jertfa lui Avraam*, de o parte şi *Jertfele lui Abel* şi respectiv *Melchisedec*, de cealaltă, fiecare dintre acestea constituind tipuri, prefigurări ale Jertfei lui Hristos de pe Golgota, dar şi ale Jertfei Euharistice în

---

133 Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.45, fig.34.
134 Kitzinger, *Byz.Art*, p.99.
135 Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

același timp, întregul ansamblu ilustrând prin urmare funcționalitatea cultică specifică altarului. Corelativ, cei patru evangheliști însoțiți de simbolurile lor, precum și figurile biblice de profeți, întregesc și din perspectiva Iconomiei divine înțelesul de ansamblu al decorului eminamente liturgic, căruia par a i se subsuma și panourile cu tematică istorică ce prezintă în procesiuni solemne pe ctitori, Iustinian și Teodora, purtând ca ofrande vase liturgice.

În conca absidei, o compoziție monumentală înfățișează pe Iisus tânăr, imberb, amintind mozaicul absidial de la Osios David din Thessalonic. Aici tronează pe un glob în paradisul terestru, încadrat de îngeri, de Sf.Vitalie și de episcopul Eclesius(sic). Înfățișarea lui Iisus în chip de tânăr nu este întâmplătoare întrucât este mai adecvată ideii Jertfei euharistice decât figura conformă tipului palestinian (biblic), acesta din urmă fiind mai propriu iconografiei istorice a răstignirii și mai puțin celei simbolice, reclamată de figurarea Euharistiei.

Ilustrând în această viziune liturgică tema Jertfei, ansamblul monumental de la San Vitale indică principala linie de evoluție pe care se vor angaja programele iconografice bizantine în viitor, îndeosebi după criza iconoclastă.

Germenele acestei dezvoltări ulterioare este de căutat în tradiția monastică reprezentată de marile ansambluri copte de la Bagawat (sec.IV-VI) și Bawit (sec.V-VII) din Egipt, precum și de cele rupestre din Capadocia.[136]

Una din problemele cele mai interesante pe care acestea le suscită este aceea privitoare la așa-numita *artă aniconică*. S-a constatat că o serie de paraclise copte egiptene, ca dealtfel și unele capadociene, prezintă un decor preponderent sau exclusiv ornamental, în care figurează cu precădere semnul Crucii și anume în locurile - cheie ale structurii locașurilor, arce, bolți, cupole, pandantivi, precum și deasupra ușilor și ferestrelor (care comunică în general în exterior).

Or, privită în această lumină, inițiativa are un vădit rost apotropaic, ilustrând un anumit curent spiritual, de factură strict religioasă și mai puțin sau deloc artistică, spre a se putea trage concluzia aniconismului sau vreunui iconoclasm *avant la lettre*. O aceeași funcție profilactică o îndeplinesc, în alte locașuri alăturate din același ansamblu, chiar reprezentări figurative , ca de pildă Sfinți militari în pandantivii cupolelor, sau cercuri (hore) de sfinți oranți de jur-împrejurul bazei cupolelor.[137]

Pe de altă parte, această învecinare de locașuri cu decor non-figurativ și locașuri cu reprezentări iconografice propriu-zise, în cadrul acelorași ansambluri monastice este de natură să excludă sau măcar să invalideze aici vreo posibilă identificare a iconoclasmului cu aniconismul.

De altminteri, cu greu ar putea fi subsumată artei aniconice această artă arhaică, în spirit și expresie, prelungire a fazei alegorico-simbolice paleocreștine mai degrabă decât anticipare a spiritului iconoclast, având în vedere mai ales

---

[136] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.296.
[137] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.303, 304.

faptul că *siturile* acestea aparţin unui mediu spiritual —monahismul oriental— în care ia naştere icoana bizantină şi care pe deasupra a rămas profund ataşat acesteia mai ales în timpul ravagiilor iconoclasmului.

În realitate, ansamblurile copte egiptene şi cele rupestre capadociene sunt zugrăvite conform unui program, exprimând cu precădere credinţa în puterea Crucii, cu mijloace decorative, preponderent ornamentale; or, este impropriu a considera drept aniconică zugrăvirea efectuată după un program şi cu un repertoriu pictural destul de amplu.

În termeni asemănători (dar nu identici) se pune şi problema decorului iniţial al Sfintei Sofia care, excluzând figurările de Îngeri (Altar), Heruvimi (pandantivi), Icoane "împărăteşti" (pe cancelli) sau draperiile cu figuri, excela mai cu seamă în decoruri ornamentale. Pe aceeaşi linie de inspiraţie apotropaică, Iustinian pare a fi mers (şi în această privinţă) mult mai departe decât predecesorii săi mònahi, punând, conform unei tradiţii mai târzii, să fie intercalate fărâme de moaşte în zidăria cupolei.[138] Gestul este perfect compatibil cu teologia (de factură theopaschită) profesată de împărat, care s-a implicat atât de mult în şantierul de la Sf.Sofia încât i s-a atribuit nu numai iniţiativa, ci şi realizarea efectivă a construcţiei.[139]

Pe de altă parte, problema decorului Sfintei Sofia trebuie pusă şi în termenii unui realism total, propriu epocii, nu numai din punct de vedere teologic, dar şi în ceea ce priveşte calitatea intrinsecă a materialelor întrebuinţate, calitate ce prevalează asupra expresivităţii artistice: frescei, de pildă, îi este preferat mozaicul, iar acestuia marmura rară, pietrele scumpe şi metalele preţioase, deşi capacitatea de expresie picturală a frescei şi mozaicului este net superioară. Or, în virtutea concepţiei sus-menţionate, unui chip în frescă sau mozaic îi este (aproape de la sine înţeles) preferată Crucea de aur brodată cu nestemate; este vorba în ultimă instanţă de un elan de *sublimare* a materiei, înainte de a reuşi *transfigurarea* ei în icoană, având în vedere că aceasta din urmă nu ajunsese încă la cinstea ce va avea în evlavia şi arta bizantină nu peste mult timp.

În altă ordine de idei, se constată că, deşi un precedent remarcabil pentru iconografia cupolei (Sfintei Sofii) îl putea constitui medalionul rotondei Sf.Gheorghe de la Thessalonic, în care, după cum s-a menţionat mai sus, reprezentarea Mântuitorului pe tron, cu Crucea, prefigura deja tema *Pantocratorului* — adoptată de însuşi Iustinian în cupola centrală de la Sf.Apostoli şi existentă se pare şi deasupra porţii principale a Palatului (χαλκοπρατεια) într-o versiune similară celei a icoanei în encaustică de la Mânăstirea Sf.Ecaterina Sinai)— totuşi, cu gândul la templul lui Solomon, Iustinian pare a-şi fi refuzat orice model mai apropiat pentru ctitoria sa "de suflet". Stabilindu-şi corespondentul nu în vreo personalitate -de pildă Constantin- din istoria imperiului

---

[138] 80. Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.113; J.Meyendorff, *Christ*, p.106-107.
[139] Meyendorff, *Christ*, p.106-107.

ci, conform principiului tip-antitip, în istoria biblică însăşi, la inaugurarea Sfintei Sofia ar fi exclamat, în mod cu totul concludent, Νενικηκα σε, Σαλωμον![140]

Este de înţeles, aşadar, că pentru atingerea unui astfel de ideal au fost mobilizate toate resursele artistice, materiale şi umane ale imperiului, fiind puse în operă la realizarea "Bisericii celei Mari", în virtutea unei concepţii monumentale care exaltă materia (cum s-a observat) doar pentru a o dematerializa, de fapt, pentru a o sublima integrând-o altei ordini, altei viziuni ontologice, aceea a sacrului.

Interiorul bisericii făcea perceptibilă această viziune începând cu plăcile de marmură multicolore, pavimentare şi parietale, savant compuse şi asamblate în reţeaua dantelată a bordurilor de marmură albă, lăsând apoi privirea să se adâncească dincolo de scânteierea de mozaic a bolţilor, pentru a contempla, însfârşit, Crucea imensă de aur proiectată pe mozaicul albastru profund, de cer înstelat, al cupolei.

În lumina acestei viziuni monumentale de desăvârşită puritate ascetică, de riguroasă coerenţă interioară, imaginea decorului iniţial al Sfintei Sofii, astfel reconstituită, cu greu ar fi suportat adăugiri. Aşa cum se prezenta pe timpul lui Iustinian, întrupa un ideal spiritual şi artistic. Abia evoluţia ulterioară a iconografiei a putut genera sentimentul, nu al unei nedesăvârşiri, ci al unei absenţe: figura atotstăpânitoare a *Pantocratorului* care să integreze, din cheia de boltă a cupolei, întregul edificiu într-o viziune cosmică pe măsura teologiei Sf.Maxim Mărturisitorul.

El nu întârzie dealtminteri să apară, în chiar secolul lui Iustinian, împlinind astfel o evoluţie ce ar putea fi definită *arhetipal*, precum urmează: de la *Păstorul cel Bun* din nişa-absidială a ecclesiei paleocreştine la *Hristos Pambasileus* din absida bazilicii constantiniene şi de aici la *Pantocratorul* din cupola bisericii bizantine.

[140] Schafer, "Iustinianus I", p.176.

Postulatul unei "gândiri posterioare, preocupată de sinteză", care să preia şi să adâncească teologia areopagiticelor şi-a aflat împlinirea în opera Sf.Maxim Mărturisitorul. Numeroasele sale scholii dedicate explicării pasajelor susceptibile de interpretări, au validat ortodoxia tratatelor şi au facilitat asimilarea lor în patrimoniul teologic comun (κοινη), datorită incontestabilei autorităţi a Sf.Maxim atât în Răsărit cât şi în Apus.

Aceasta şi în virtutea unei reale afinităţi în gândirea celor doi teologi, exprimată prin ,disponibilitatea pentru sinteză şi propensiunea mistagogică de netăgăduită anvergură, percepută ca atare de posteritatea teologică.[141] Dar, în timp ce Dionisie proiectează în cadenţe imnice o viziune fulgurantă asupra unui peisaj teologico-filosofic cu rol de suport, de ecran, Sf. Maxim este arhitectul care hotărăşte fundaţiile, stabileşte structura de rezistenţă şi purcede efectiv la edificarea viziunii.

În această ordine de idei, el valorifică intuiţia dionisiană a întrepătrunderii universului inteligibil şi a celui sensibil într-o viziune liturgică de anvergură cosmică, argumentându-o în primă instanţă prin aceea că spiritul, animat de imboldul cunoaşterii resimte necesitatea unei "cugetări desfăşurându-se prin simboluri pentru a figura ceea ce este cugetat", ceea ce poate fi considerat drept o aserţiune ce defineşte prin excelenţă demersul artistic (iconografic) însuşi sub aspect gnoseologic.

Desigur, Sf.Maxim nu pune la îndoială preeminenţa demersului raţional discursiv, pentru că -spune el- "inteligenţa este interpreta lucrurilor" dar ea nu epuizează gnoseologic realitatea ca unic 'instrument' al cunoaşterii, ci "sensibilitatea înnobilată de inteligenţă reflectă însfârşit puterile şi lucrările răspândite în întreg şi descoperă sufletului, pe cât este cu putinţă, sensul tainic al lucrurilor".[142]

Odată stabilite aceste premise de ordin gnoseologic, Sf. Maxim continuă argumentarea, abordând în comentariul său, după Dionisie, cuvântul Apostolului: "Cele nevăzute ale lui Dumnezeu se văd dela facerea lumii, înţelegându-se din făpturi" (Rom. I,20) şi deschide, pornind de aici, o perspectivă ermineutică de o nebănuită anvergură, resimţită de cercetătorii ulteriori ca fiind de-a dreptul "temerară".[143] În timp ce în afirmaţia precedentă se făcea ca de la sine înţeleasă

---

[141] "Sentimentul cosmic al Areopagitului: existenţa privită ca act liturgic, ca adorare, cult solemn, dans sacru: toate acestea constituie stratul cel mai profund al gândirii Mărturisitorului"(Balthasar, *Litugie cosmique*, p.16; cf. Riou, *Monde et Eglise*, p.38-39).

[142] *PG* XCI, c.696C; *Myst.*XIX; trad.rom.cit. p.398; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.221.

[143] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.126. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile de către cei dedaţi contemplării. Căci contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înţelegerea şi cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile. Căci este necesar ca acele fiinţe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, să posede expresii adevărate şi clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină"(*PG*

constatarea conform căreia "inteligența este interpreta lucrurilor", dar și aceea că "sensibilitatea înnobilată de inteligență descoperă sufletului sensul tainic al lucrurilor", în celălalt fragment citat, Sf.Maxim introduce această neașteptată răsturnare de perspectivă, cu consecințe importante pentru demersul iconologic în genere. "Dacă prin intermediul celor vizibile sunt contemplate cele invizibile, cu atât mai mult lucrurile vizibile sunt aprofundate prin mijlocirea celor invizibile" ne încredințează teologul mărturisitor și precizează, nu fără temei, că acest lucru este accesibil celor "dedați contemplării".

Din perspectiva spiritului cugetător, "contemplarea simbolică a lucrurilor inteligibile prin cele văzute nu este altceva decât înțelegerea și cugetarea duhovnicească a lucrurilor vizibile prin intermediul celor invizibile". Demersul este biunivoc, iterabil și într-un sens și într-altul, dar după principiul simetriei, nu al egalității pur și simplu. Dacă în "amprenta peceții" lui Dionisie poate fi contemplat arhetipul, este totuși hazardat să se afirme că, vice-versa, în arhetip contemplăm "pecetea". Aceasta ar echivala cu o deturnare a interesului gnoseologic (și a sensului ontologic) de la arhetip la "amprentă"; ar însemna ca obiectul în sine al contemplației să fie "urmele", "umbrele". Or, "amprenta" nu are o existență de sine, ci una dublu condiționată: pe de o parte, de arhetip, iar pe de alta, de suport, de materia în care, după Dionisie, se imprimă.[144] De aceea, justa evaluare a relației simbolice sus-menționate (care este în ultimă instanță aceea dintre semnificat și semnificant) ține, după Sf. Maxim, de "înțelegerea și cugetarea duhovnicească", pentru că nu este totuna dacă se judecă "în lumina a ceva" ori "după umbra a ceva"; "înțelegerea și cugetarea duhovnicească" vrea să spună atașamentul față de arhetip chiar atunci când "se apleacă" (aplică) asupra celor vizibile; acestea sunt "judecate", sunt raportate la arhetip, sunt evaluate în funcție de fidelitatea față de acesta, întrucât el constituie "ținta", scopul și sensul cugetării ascensionale de la vizibil la inteligibil.

Un alt temei al "reciprocei revelări" se află în cele cugetate, care sunt, ontologic vorbind, compatibile: "în mod necesar acele ființe care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină". Această compatibilitate (ontologică) este postulată de capacitatea arhetipului de a se imprima în suport (materia amprentei) în virtutea rațiunilor (logoi) proprii care purced, zice Dionisie, din inteligibil pentru a se imprima în vizibil, pentru a-l structura ca "rațiuni plasticizate".[145]

XCI, c.669CD; *Myst.*II; trad.rom.cit.p.174; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.216: "...car la contemplation symbolique des choses spirituelles à travers les choses visibles est en même temps pénétration par l'esprit et compréhension des choses visibles par les invisibles. Il faut que les unes et les autres, qui sont là pour se manifester réciproquement, possedent les unes des sutres une expression vraie et distincte et une relation mutuelle intangible").

[144] Alături de acestea în domeniul esteticului intervine, potrivit legii obiectivării, "termenul terț necesar", spiritul, în ipostaza creatoare și/sau receptoare (Hartmann, *Estetica*, p.96s).

[145] Stăniloaie, *Dogmatica*, vol.II, p.7s; idem, *Chipul nemuritor*,p. 259s, 337; idem, *Spiritualitate și comuniune*, p.62s, 74s.

"Expresii adevărate şi clare" definesc domeniul (de compatibilitate), al figuralităţii, al structurii (fr. *figure*, germ. *gestalt*), nu pe cel al fiinţei sau esenţei (ousia). În acest sens "cugetarea duhovnicească" a Sf.Maxim vede peste tot în vizibil arhetipul, se raportează permanent la inteligibil. Acesta trebuie să fie sensul şi criteriul evaluării celor sensibile, care, în această lumină, sunt abilitate ("se învrednicesc") să exprime inteligibilul, dar să se şi imprime de el, în aşa fel încât, unei "sensibilităţi înnobilate de inteligenţă" să-i corespundă un sensibil instituit, consacrat de inteligibil. Or, în aceste coordonate tinde să se înscrie, la limită, şi demersul figurativ (iconografic): "expresii adevărate şi clare" prin excelenţă sunt chipul omenesc şi universul creat, sau, în termenii relaţionali ai Sf. Maxim, ανθρωποσ-ul μικροκοσμοσ şi κοσμοσ–υλ μακρανθρωποσ şi, pe acest temei efigiile lor: *Icoana*, respectiv *Biserica*.[146]

În această ordine de idei, perspectiva (simetrică) descrisă axiomatic mai sus de Sf. Maxim îşi poate afla corespondentul iconografic în ceea ce s-a numit "perspectiva inversă" proprie icoanei; în lumina simetriei inteligibil/sensibil poate fi evaluat acest principiu compoziţional care face ca icoana să nu închidă şi să nu se închidă, să nu-şi aibă suficienţa în sine ci să aparţină, cum s-a arătat, altei lumi, adică aceleia pe care încearcă să o figureze, să o exprime şi în care este de fapt ancorată, aşa cum s-a putut întrevedea din cele enunţate anterior.

Învăţătura Sf. Maxim argumentează deci posibilitatea existenţei icoanei şi implicit definiţia a ceea ce este icoana, cu scala de subtilităţi specifice caracterului ei: dematerializarea, esenţializarea, relaţia persoanelor reprezentate cu fondul (de lumină), detaliile de fizionomie, precum şi cele de ordin cromatic etc., într-un cuvânt ceea ce face ca icoana să aparţină ordinii pe care o exprimă şi care se şi străvede în întruchipările iconografice care poartă pecetea desăvârşirii, dintre care unele puteau fi contemplate chiar în acest răstimp de certă expansiune a icoanelor în toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale.[147]

Ca un reflex al acestei omniprezenţe a icoanei, dar şi ca un posibil corolar al sus-menţionatelor principii de teologie a icoanei, cugetarea Sf. Maxim se apleacă şi asupra aspectelor de o natură mai specială (concretă), trecând din domeniul iconologiei propriuzise, în cel al iconografiei aplicate.

Încă Dionisie Pseudo-Areopagitul evocase, de pildă, minunea Schimbării la Faţă a Domnului, "care a înspăimântat odinioară pe Apostoli", eveniment de referinţă, paradigmatic, constant invocat dealtminteri în orice argumentare despre icoane şi care şi-a aflat şi un semnificativ reflex în practica iconografică tradiţională, ce impunea ca tocmai prin zugrăvirea acestei teme să se verifice vocaţia zugravilor de icoane şi biserici.[148]

---

[146] Thunberg, *Microcosm and Mediator*, p.140s.

[147] Icoanele vechi (începând cu sec.VI) din colecţia M-rii "Sf.Ecaterina" de la Muntele Sinai (Weitzmann, *Sinai Icons*, vol.1).

[148] Evdochimov, *Art de l'icone*, p.250; trad.rom.cit.p.251.

Pornind aşadar de la faptul reciprocei (până la un punct) revelări a spiritualului şi materialului, Sf. Maxim întemeiază contemplarea naturală (qewria fusikh), noţiune fundamentală pentru teologia sa, situându-o constant în relaţie cu înţelesul duhovnicesc al Scripturilor. Ambele sunt necesare celui ce voieşte să parcurgă fără greşeală calea cea bună către Dumnezeu, constată mai întâi teologul, spre a purcede apoi la argumentare: "în minunea Schimbării la Faţă a Domnului de pildă, chipul iradiind strălucirea slavei înseamnă legea harului cea neumbrită de văl, veşmintele strălucitoare înseamnă natura, amândouă iluminate şi făcute transparente de către har".[149] Adâncind interpretarea în spirit dionisian, Sf.Maxim dezvoltă ideea după care "lumina care străluceşte din chipul Mântuitorului" poate fi înţeleasă ca "imagine a teologiei apofatice", în timp ce "strălucirea veşmintelor şi apariţia lui Moise (reprezentând Providenţa) şi a lui Ilie (reprezentând Judecata) sunt imaginea teologiei catafatice".[150]

'Dacă se are în vedere faptul că, pentru lămurirea aceloraşi noţiuni, Dionisie apelase la paradigma peceţii şi amprentei, respectiv la gestul sculptorului de îndepărtare a materiei superflue care ascundea statuia în piatră, pe de o parte, iar pe de alta că Sf. Maxim teologhiseşte despre Schimbarea la Faţă a Domnului de parcă ar avea icoana Transfigurării sub privire, se poate realiza întrucâtva sensul şi chiar stadiul evoluţiei iconografiei în răstimpul parcurs de la faza simbolică paleocreştină.

Se pot percepe, totodată, şi exigenţele pe care icoana era capabilă să le satisfacă, dar şi să le incite, în spiritul şi maniera acelei perspective simetrice validate de Sf. Maxim, în virtutea căreia icoana se inspiră în continuare din teologie ,dar şi inspiră, la rândul ei ,teologie de nivelul cel mai înalt.

Pe de altă parte, dar în aceeaşi ordine de idei, o sinteză a celor două căi (faze) ale demersului teologic, respectiv calea apofatică şi cea catafatică va fi reluată şi realizată mai deplin în cadrul a ceea ce s-a numit "liturghia cosmică" maximiană; ideea fundamentală a *Mystagogiei* sale este aceea conform căreia "cultul sacramental al Bisericii este simbolul eficace al Liturghiei transcendentale, universale, cosmice".[151]

Revenind la teologia icoanelor şi la atitudinea concretă a Sf. Maxim faţă de acestea, este de notat că, începând din secolul al VI-lea şi în continuare, în Orient se înregistrează înflorirea cultului icoanelor, în sensul intensificării şi generalizării acestuia, pornind din mediile monastice, al căror reprezentant de frunte şi lider de opinie este, dealtfel, Sf.Maxim însuşi.

Generalizarea aceasta cuprinde toate sferele vieţii bisericeşti şi sociale în aşa fel încât orice act, orice angajament solemn, fie de domeniu personal, fie de

---

[149] *PG* XCI, c.1128AB; *Ambigua* XXVI, XXVII; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p.125-31; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.223.

[150] *PG* XCI, c.1196B; *Ambigua* XLVIII,XLIX; trad.rom. Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua*, p. 164-65; cf. Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.60.

[151] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.246.

domeniul public, să includă aproape obligatoriu invocarea asistenței divine în prezența icoanelor. O mărturie edificatoare de acest gen este furnizată de Anastasie Bibliotecarul care evocă, în contextul disputelor monotelite, o întrunire din 656 a Sf. Maxim Mărturisitorul cu Theodor, episcop al Cezareei Pontului, menționîndu-se expres faptul că "Theodor, Maxim și toți cei de față îngenunchează și sărutară Evanghelia, Crucea, icoana Mântuitorului și a Maicii Sale", înainte de a purcede la confruntarea teologică asupra uneia sau două voințe în persoana Domnului.[152]

Mai târziu, Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic vor confirma cu autoritatea lor aceste practici și totodată cursul ascendent al tradiției icoanelor, integrându-o ca atare în matca Tradiției Bisericii, împotriva iconoclaștilor care încercau să prezinte cultul icoanelor când ca pe o inovație recentă, când ca pe o reminiscență a unor străvechi practici idolatre, aceasta în pofida evidenței ilustrate, între alții, de autoritatea teologică a Sf. Maxim Mărturisitorul însuși.

Concluzii

Procesul devenirii artei eclesiale a putut fi retrasat până acum în cadrul mai general al evoluției artei monumentale bisericești, cercetându-se zona de interferență dintre planul ideatic (teologic) și cel expresiv (artistic), concretizată în *programele constructive și decorative*, identificabile la rândul lor în inițiativele edilitare (ctitoricești) aparținând fie unor instituții, fie unor personalități cu vocație în acest domeniu.

Aceste inițiative, exprimând voința ori măcar intenția programatică a respectivilor comitenți, au fost investigate în lumina unor date de ordin spiritual (biblic-istoric, cultic și doctrinar) relevante în acest sens, urmărindu-se în același timp reflexul nemijlocit al acestora în arta creștină, interogându-se cu precădere zestrea monumentală a acesteia.

Reconstituită, așadar, pe baza unor atestări documentare, dar și a unor piese iconografice păstrate, între care figurează, alături de sarcofage și miniaturi, tablete de fildeș, vase și medalii, multe dintre acestea inspirate de (sau reproducând) mozaicurile exterioare sau interioare ale edificiilor respective, evoluția artei monumentale bisericești vădește o logică și o coerență internă evidente, reflex necesar al unei concepții programatice subsecvente. Ea întrunește pe parcurs caracteristici care întregesc de pildă stilul aulic și istoric —constituind ceea ce s-a numit *clasicismul constantinian*— cu dimensiunea biblică și canonică ce-i conferă amprenta inconfundabilă de artă creștină prin excelență.

Inițiativele programatice care au condus, prin urmare, la constituirea ciclurilor iconografice, în funcție de tipurile de edificii, dar și de destinația cultică a acestora corespund, în mod evident, unei intenționalități conștientizate în mediile

[152] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222.

teologice în primul rând, cu ecou imediat, apoi, la nivelul ierarhiei bisericești și al autorității civile. Cu greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipului de Înger specific bizantin, în afara influenței exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică "de erminie", cu atributele și accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cerești.[153]

Dar poate că nici una dintre ideile-atitudini ale lui Dionisie nu se regăsește atât de frecvent (și fertil) în teologia ulterioară precum cea în care contemplă ierarhiile cerești și cele bisericești reunite în una și aceeași "mistagogie perpetuă" a "liturghiei-biserică" — viziune de respirație și anvergură monumentală care se va răsfrânge ca atare în configurația spațiului sacral, eclezial, fie nemijlocit, fie mai ales prin intermediul scholiilor și comentariilor liturgice ulterioare.[154]

A. Alexandrescu

---

[153] Ilustrarea cetelor îngerești așa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap VI) se regăsește de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec.VI, aflător la San Marco din Veneția (Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76).

[154] *Corpusul Areopagitic* introduce în teologia bizantină propriu-zisă, într-o descendență sigură până la isihasmul athonit, cel puțin, constată unii teologi contemporani (Lossky, *A l'image*, p.37; idem, *Théologie mystique*, p.70; idem, *Vision of God*, p.124; J.Meyendorff, *Le Christ*, p. 279), în timp ce un alt teolog (Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.14-15) îl situează, cu profunzime și finețe, în termenii incantatorii specific dionisieni, în adevărata lumină a ascendenței sale patristice: "Viziune fascinantă asupra lumii care, în ritmul ei sacru și liturgic, vea ceva îmbătător și în același timp de o luciditate sfântă și pe care n-au cunoscut-o într-un asemenea grad de puritate nici Alexandria, nici Capadocia, nici, cu atât mai puțin pustie austeră a Egiptului, nici Antiohia cu gândirea sa legată de realitatea pământească. Ce altceva ar fi mai potrivit pentru a sluji drept fundal unei gândiri posterioare, preocupată de sinteză? Un întreg ansamblu se desfășura acolo, care, izvorând din gândirea vulcanică a unui Origen, asimilase setea de infinit a unui Grigorie de Nyssa, înțelepciunea autumnală și senină a unui Grigorie de Nazianz, echilibrul interior al unui Vasile cel Mare, simțul cosmic al unui Proclu; (viziune) care înclină deja către Bizanțul de mai târziu, cu gustul său pentru stilul grandios al figurației liturgice, fără ca lumea să fi căpătat încă rigiditatea hieratică a icoanei bizantine."

III. Teologia icoanei

Doctrina canonică

Primele codificări hermeneutice bizantine au fost puse în legătură cu opera de sistematizare a tradiției bisericești inițiată de patriarhul Fotie, în cadrul efortului general de evaluare a patrimoniului cultural spiritual ce a supraviețuit ravagiilor iconoclasmului, proces declanșat odată cu accederea dinastiei macedonene la tronul Bizanțului. Nu este mai puțin adevărat însă că respectul față de trecut, legitimarea frecventă de la predania scrisă și nescrisă, au constituit dintotdeauna formele curente, consacrate, de raportare a Bisericii la (propria) Tradiție.

Prin urmare, demersul de sistematizare, de evaluare, în general, a tradiției bisericești a reprezentat o preocupare constantă a Bisericii și acestei atitudini de permanentă trezvie a autorității bisericești i se datorează, între altele, constituirea canonului biblic și, nu în ultimul rând, stabilirea însăși a doctrinei ecleziale, dogmatice, canonice și cultice, în sinoadele ecumenice și locale. Este important, deci, de precizat, pentru domeniul care interesează lucrarea de față, că această evaluare a tradiției bisericești anterioare s-a exprimat și prin reglementări exprese privitoare la iconografie, și aceasta încă înainte de criza iconoclastă.[155]

Primele mențiuni în legătură cu intervenția autorității bisericești în acest sens s-au consemnat, desigur, în măsura în care această intervenție a fost provocată de unele abateri, izolate dealtfel, de la norma curentă, respectiv de anumite gesturi de iconoclazie avant la lettre. Lăsând de o parte reprobarea Bisericii constantinopolitane vis-a-vis de atitudinea unor eretici calificați, precum acei arieni care au ars câteva icoane (între care una a Maicii Domnului) în capitală, precum și sancționarea ulterioară, în sinod, a refuzului episcopului semiarian (omiusian) Eusebiu al Cezareei de a procura și trimite Constanției, sora împăratului Constantin cel Mare un portret al Mântuitorului Hristos, refuz 'argumentat' sui-generis, de pe poziții (semi)eretice, rămân de menționat o serie de alte acte asemănătoare, în care nu sunt implicați neapărat ereticii.[156]

Astfel, episcopul Ioan al Ierusalimului a trebuit să protesteze energic față de gestul nu mai puțin vehement al Sf. Epifanie al Salaminei (Cipru), care a sfâșiat o pictură pe pânză expusă la intrarea unei biserici dintr-o localitate aflată sub jurisdicția celui dintâi, gest a cărui semnificație (iconoclastă) reală este greu de precizat având în vedere lipsa unei referiri exprese la calitatea de icoană a pânzei

---

[155] În sens restrictiv-disciplinar este citat can.36 al sinodului local de la Elvira, Spania (datat diferit între 300-306): "Placuit picturas in Ecclesia non esse debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur" (Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, pt.I (Paris 1907), p.240); interpretări la Grabar, *Iconoclasmul*, p. 35 și Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.671; cu caracter canonic-iconografic și de anvergură ecumenică sunt de amintit can. 82 și 100 ale sinodului Quini-Sext ("in Trullo", CP 691-92), infra.

[156] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.197-221; Schonborn, *Icone du Christ*, p.55s.

în discuție, ~~pe de o parte, iar pe de alta~~, starea de conflict dintre cei doi episcopi ~~angajați pe poziții adverse ireductibile în disputa~~ privitoare la Sf.Ioan Gură de Aur și în disputele hristologice în general.[157]

În Apus, Papa Grigore cel Mare este și el nevoit să soluționeze un caz de iconoclazie mai evident, săvârșit pe la finele veacului al VI-lea de episcopul Serenus de Marsilia; ca răspuns la inițiativa acestuia de distrugere a picturilor din bisericile locale, papa Grigore îi adresează în anul 599 o epistolă în care condamnă acțiunea ca atare și recomandă promovarea picturii în biserici, invocând argumentul valorii instructiv-educative (definitoriu pentru concepția apusenilor relativ la icoane), de "Biblia pauperum", pentru cei ce nu știu să citească Biblia (scrisă).[158]

Dincolo de considerarea oarecum condescendentă a picturii bisericești și restrângerea valorii ei teologice la domeniul simplei utilități didactice —atitudine dealtminteri constant exprimată în Biserica Romei— este de reținut din argumentația papei (re)cunoașterea motivelor, temelor și ciclurilor iconografice ca transcripții vizuale ale textelor scripturistice, dar nu și promovarea, pe acest temei a iconografiei la rangul de echivalent plastic-figurativ al mesajului evanghelic, cu care o investește deja, cum s-a arătat, spiritualitatea răsăriteană contemporană.[159]

Epistola papei Grigore din 599, ca și considerațiile statuate în *Libri carolini* din 799, indică persistența unei iconologii încă neevoluate, tributară în continuare concepției apologeților creștini din prima perioadă, corespunzătoare stadiului, anacronic de-acum, al fazei alegorico-simbolice din istoria iconografiei creștine. Or, semnificația simbolului pare a fi grevată de o anumită ambiguitate funciară, putând propune idoli, în loc de icoane, așa cum exact diagnosticaseră apologeții și cum încercase să preîntâmpine dealtfel Clement Alexandrinul.[160] Simbolul neinvestit cu o semnificație precizată în mod expres și asimilată ca atare de o manieră universală, rămâne la discreția unor multiple interpretări *ad libitum*, sau, în cel mai bun caz, se păstrează într-o neutralitate sterilă.

Când teologii carolingieni au proclamat, în 799, la Frankfurt, neutralitatea imaginilor —împotriva hotărârilor Sinodului al VII-lea Ecumenic(787)— ei au impus de fapt neutralizarea icoanei în Apus. Dovada acestui anacronism asumat de apuseni cu toate consecințele sale o constituie cultivarea reprezentării simbolice a Mielului și persistența cu bună știință în ignorarea canoanelor sinodului Trulan (692) care interziceau această reminiscență din faza simbolică a iconografiei.

În Răsăritul ortodox însă, Icoana, definită ca echivalent plastic al mesajului evanghelic și totodată ca expresie a vieții liturgice, se integrează ca atare în

---

[157] Maraval, "Epiphane", p.53; Sconbom, *Icone du Christ*, p.77.
[158] Leclercq, "Images", p.216.
[159] Dionisie Pseudo-Areopagitul, Sf.Maxim Mărturisitorul, Sf.Ioan Damaschin etc. (supra); Părinții sinodului trullan (infra).
[160] Supra,cap.I,3, n.17.

Tradiția Bisericii, de aici decurgând și caracterul ei normativ, atributul canonicității cu care e investită.[161]

Paralel cu dezvoltarea literaturii teologice și a imnografiei, odată cu precizarea tradiției dogmatice, cultice și canonice a Bisericii în disputele cu ereticii și mai ales în sinoade, pe măsură ce arta creștină face tot mai mult dovada capacității sale de ilustrare a învățăturii de credință, numărul monumentelor și pieselor iconografice (icoane, miniaturi sculpturi, medalii etc.) crește și, în consecință sporește și zestrea însăși a Tradiției Bisericii, care îmbracă de-acum și această formă de expresie, ce-i devine din ce în ce mai proprie. Dar cu cât este mai prezentă în viața Bisericii, cu atât iconografia suscită și atitudini care o pun în discuție, atitudini care nu mai au un caracter pur incidental, ci ies uneori din norma curentă și solicită prin urmare intervenția autorității bisericești, precum s-a văzut dealtfel mai sus.

S-au produs astfel, încă înainte de Sinodul al VII-lea Ecumenic, intervenții și reglementări sinodale, canonice, cu privire la iconografia bisericească; în această ordine de idei, pe lângă contribuțiile de ordin doctrinar și cultic, enumerate pe parcursul lucrării, care au condus la conturarea și fixarea programului iconografic trebuie avută în vedere — nu în ultimul rând — și contribuția de o natură mai specială, rezultată din intervenția normativă a Bisericii, așa cum este exprimată în legislația canonică.[162]

O primă mențiune expresă despre icoane la un sinod ecumenic este datorată arhiepiscopului Ioan al Thessalonicului care, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (680) are o intervenție în legătură cu iconografia, motivată pe cât se pare de anumite contestări de sorginte iudaizantă, în care se revendică statuarea dreptului de a zugrăvi icoanele sfinților conform practicii curente în epocă, spre cinstirea sfinților cărora pictura le reproduce trăsăturile și nu spre adorarea icoanelor în sine. În ceea ce privește tematica iconografică propriuzisă, arhiepiscopul Ioan face mențiunea importantă că nu poate fi zugrăvită în icoane prima persoană a Sfintei Treimi — Dumnezeu Tatăl— dar pot fi zugrăvite icoane ale Mântuitorului Iisus Hristos, în temeiul întrupării Sale, potrivit iconomiei mântuirii.[163]

În această ordine de idei, câțiva ani mai târziu, Sinodul Trulan (691-92), denumit și Quini-Sext întrucât fusese convocat spre a completa, în registru canonic-disciplinar, sinoadele al V-lea și al VI-lea Ecumenice, stabilește norme deosebit de importante pentru iconografie; se dă curs, de fapt, unei preocupări tot mai prezente în epocă, exprimată doar tangențial la Sinodul al VI-lea, de Ioan al Thessalonicului, preocupare care sfârșește prin a aduce producțiile iconografiei în atenția instanțelor sinodale ale Bisericii.

Pentru ceea ce ajunsese să însemne icoana în viața *eclesiei*, o dovadă peremptorie o constituie de pildă canoanele 82 și 100 ale Sinodului Trulan,

---

[161] Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.9.
[162] Dură, "Teologia icoanelor", p.59s.
[163] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.222; Stănbiloae, "Simbolul-icoana", p.428.

întrucât acestea consfinţesc trecerea, nu numai *de facto*, dar şi *de jure*, de la iconografia de factură simbolică, specifică artei paleocreştine, la iconografia canonică, proprie perioadei patristice, epocii sinoadelor ecumenice.[164]

Importanţa canonului 82, care devansează cu aproape un veac Sinodul al VII-lea Ecumenic, este deci cu atât mai grăitoare cu cât corespunde nu unei presiuni incidentale, ci unei evoluţii firești, lăuntrice, a vieţii ecleziale. Sunt edificatoare în acest sens câteva constatări prealabile, nu de fond, ci complementare, mai degrabă, pe care le prilejuieşte, şi anume: icoanele sunt cinstite cu denumirea de "sfinte"; Mântuitorul încă mai era înfăţişat sub chipul Mielului, ca în pictura catacombelor şi a monumentelor perioadei imediat următoare; motivele şi temele iconografice paleocreştine, "semnele şi umbrele cele vechi" sunt apreciate ca "simboale şi prototipuri ale adevărului transmis Bisericii" şi integrate ca atare în Tradiţie; dar folosirea lor în continuare este improprie căci "harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii".

Aceste cuvinte ale canonului formulat de Părinţii Sinodului conţin, de fapt, o definire exactă a rostului icoanei, acela de a exprima noua realitatea ontologică decurgând din Intruparea Domnului, şi nu întâmplător sintagma "harul şi adevărul" este pusă alături cu "plinirea legii", în perspectivă iconomică, aşadar. Depăşind faza simbolică, iconografia s-a dovedit aptă să înfăţişeze această nouă realitate, fiind mandatată de sinodali să stăruiască în acest sens, încât "ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor". Ultimele cuvinte sunt o indicaţie în plus că Părinţii nu discută despre icoană în genere, ci efectiv au în vedere distribuirea icoanelor în biserici, în ciclurile picturii murale şi implicit rostul lor în cultul public.

Motivaţia deciziei sinodale precizează mai îndeaproape acest rost: "prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvântului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea Lui în trup, de patimile Sale şi de moartea Sa mântuitoare şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta." În această formulare concisă este redat esenţialul cu privire la icoana ortodoxă: întemeierea în kenoza Întrupării şi totodată funcţia *anamnetică*, prin care icoana este integrată **Liturghiei şi Iconomiei.**

---

[164] Can.82: "În unele picturi de pe icoanele sfinte se zugrăveşte Mielul arătat cu degetul de Înaintemergătorul, care se priveşte ca semnul harului în loc de adevăratul Miel Hristos Dumnezeul nostru Cel ce mai înainte ni s-a anunţat prin lege. Deci, îmbrăţişând semnele şi umbrele cele vechi ca pe nişte simboale şi prototipuri ale adevărului transmis Bisericii, dar harul şi adevărul le cinstim cu precădere, recunoscându-le de plinire a legii. Deci, pentru ca ceea ce s-a săvârşit să se reprezinte şi prin picturi în faţa tuturor, hotărâm ca de acum înainte chipul mielului, Hristos Dumnezeul nostru, cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească, în locul mielului celui vechi; prin aceasta vom cunoaşte mărimea umilirii Dumnezeu-Cuvîntului şi vom fi conduşi spre aducerea aminte de petrecerea lui în trup, de patimile sale şi de moartea sa mântuitoare, şi de mântuirea lumii săvârşită prin aceasta"(Dură, "Teologia icoanelor", p.7o, n.76).

În lumina acestor formulări, decizia Sinodului: "hotărâm ca de acum înainte chipul Mielului, Hristos Dumnezeul nostru, Cel ce a ridicat păcatul lumii, să se picteze pe icoane după figura omenească în locul Mielului celui vechi" transcende cazul concret avut în vedere şi, stabilind raportul dintre reprezentarea simbolică şi cea iconică propriuzisă, impune de fapt un **canon iconografic** şi prin urmare orientarea în consecinţă a întregului *program (iconografic)*.[165]

Dar precizarea rostului adânc, spiritual şi haric, didactic şi liturgic al icoanei, cerea în acelaşi timp şi delimitarea de non-icoană; în acest sens, Părinţii sinodului trulan au dispus, în baza Canonului 100, ca "...în nici un chip să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea şi care strică mintea şi îndeamnă la aprinderea plăcerilor ruşinoase, nici pe tablouri, nici într-alt chip întocmite."[166] Dispoziţia canonului 100 Trulan ce osândeşte acele picturi "pe tablouri ori în alt chip întocmite", care "amăgesc vederea şi strică mintea" defineşte de fapt non-icoana, atât din punct de vedere al formei cât şi al conţinutului; exprimă opţiunea Părinţilor la alternativa care a polarizat încă din antichitate gândirea asupra artei, opunând concepţia canonică celei iluzioniste.[167] Formularea sinodului care dispune "să nu se mai zugrăvească picturi care amăgesc vederea" se aplică artei naturalist-iluzioniste, condamnând procedeul ca atare, sub aspect stilistic şi tehnic.

Aşadar, dacă prin canonul 82 icoana era definită şi autorizată din punct de vedere al concepţiei, adică în ordinea conţinutului, prin canonul 100, Părinţii Sinodului autorizează icoana ortodoxă şi în ordinea expresiei, consfinţind implicit principiul de realizare corespunzător respectivei concepţii. Acestei expresivităţi îi aparţine hieratizarea, de pildă, ca trăsătură proprie identificabilă încă în pictura catacombelor şi ca măsură sau criteriu (*canon*), impus de tradiţia Bisericii.[168]

---

[165] Dură, "Teologia icoanelor", p.70.

[166] Dură, "Teologia icoanelor", p.71. Este de amintit distincţia operată încă de la începutul veacului al IV-lea între arta bisericească şi cea profană, în legislaţia teodosiană, care stabileşte mai întâi că "statuile zeilor păgâni trebuie apreciate pe temeiul valorii lor artistice, iar nu pe cel al valorii religioase" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.34); în ceea ce priveşte arta creştină, o lege teodosiană din anul 427 opreşte categoric figurarea imaginii Mântuitorului în locuri nepotrivite cu cinstirea ce i se cuvine, adică pe mozaicurile pavimentare (Leclercq, "Images", *DACL*,vol.VII ,pt.II, p.202). Alăturarea acestor două norme, civile desigur, dar inspirate de spiritualitatea împărtăşită de legiuitor, sugerează că în primul caz este operant criteriul pur estetic, iar în celălalt, calitatea cultică este cea care prevalează.

[167] În timp ce Gorgias aprecia în *Elogiul Elenei* "performanţele" iluzionismului (în arta cuvântului şi în cea plastică) în termeni similari, dar în spiritul relativismului sofist: "din farmec şi magie s-au desprins două meşteşuguri, amăgiri pentru suflet şi ispite pentru credinţă" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.165), Platon, în dialogul *Sofistul*, după ce constată că sunt două moduri de creare a imaginilor, anume *reprezentativ* (εικαστικη) şi respectiv *iluzionist* (φανταστικη), apreciază arta creatoare a imaginii (εικων) şi repudiază pe cea care produce *iluzia* (φαντασμα), întrucât "dă o falsă imagine asupra realităţii şi totodată corupe oamenii" (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.191,203).

[168] Alte trăsături specifice acestei concepţii canonice asupra iconografiei, au fost sintetizate de cercetarea estetică precum urmează: "(a) în reprezentarea obiectelor s-a făcut încercarea de a-l

Este de reţinut totodată că evoluţia iconografiei s-a produs nu în ordinea conţinutului, care este un dat revelaţional, ci în ordinea expresiei, pornind de la simbol şi împlinindu-se, sublimându-se în icoană. Argumente de netăgăduit în acest sens sunt însăşi canoanele 82 şi 100, în discuţie, întrucât statuează că numai în acest sens ascendent al îmbisericirii formelor de expresie se poate vorbi de evoluţie în arta creştină şi în această lumină se vădeşte oportunitatea abordării canonice a acesteia.[169]

Autoritatea Sinodului Trulan s-a putut exercita, prin urmare, asupra unor realităţi din domeniul specific al iconografiei, exprimate atît plastic-figurativ cât şi literar conceptual, pe care le-a consfinţit, codificându-le şi integrându-le ca atare în tradiţia canonică a Bisericii. Nu întâmplător cele două canoane amintite vor fi reactualizate în contextul disputelor iconoclaste, fiind invocate în Sinodica de întronizare a patriarhului Tarasie şi apoi întărite laolaltă cu celelalte canoane ale sinoadelor ecumenice de Canonul I al Sinodului al VII-lea Ecumenic de la Niceea (787).[170] Este validată, în acelaşi timp, ascensiunea constantă a icoanei în spiritualitatea răsăriteană, înregistrată în perioada dintre primul Sinod Ecumenic (Niceea,325) şi ultimul (Niceea, 787) şi integrarea ei în Tradiţia Bisericii, confirmarea acestui statut al iconografiei fiind proclamată în mod explicit în Sinod.[171]

---

elimina pe privitor şi efectul lui incidental, astfel încât obiectul îşi revela numai trăsăturile permanente. Fiecare obiect era reprezentat aşadar, în mărimea, coloritul şi forma lui reală, sub o lumină uniformă fără umbre şi pe un singur plan, fără perspectivă; (b) obiectul astfel reprezentat nu avea nici un contact cu spaţiul înconjurător, nu atingea nici măcar pământul şi părea suspendat în aer; (c) era însă înfăţişat meticulos, fiecare detaliu fiind redat ca şi când atenţia s-ar fi concentrat exclusiv asupra lui; (d) această concentrare asupra unui singur plan a pricinuit dispariţia profunzimii. Corpurile şi-au pierdut masa şi greutatea şi, cu toate că picturile reprezentau corpuri reale, ele nu reproduceau tiparul şi caracterul lumii reale. Transformau în schimb, lumea reală într-un înveliş străveziu al lumii spirituale; (e) apoi, formele reale erau înlocuite de forme schematice, iar formele organice de forme geometrice. Artistul făcea eforturi istovitoare de a reda realitatea în chip fidel, în toate amănuntele ei, dar în fapt o transforma şi introducea în ea o ordine şi un ritm diferit" (Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.1, p.470). Această caracterizare, în general corectă, a artei canonice lasă deoparte un aspect esenţial totuşi, anume calitatea cultuală a iconografiei şi a artei creştine în genere. Din această perspectivă nu se poate susţine vreo "încercare de a-l elimina pe privitor şi efectul lui incidental", întrucât acesta este subiectul receptor, în postura de închinător, căruia i se adresează mesajul (epi)fanic al icoanei; mai mult compoziţia însăşi a acesteia este structurată în funcţie de acest receptacul privilegiat al *phaneia*-ei care este închinătorul, dacă avem în vedere faptul că aşa-numita "perspectivă inversă" —altă trăsătură caracteristică— situează convergenţa liniilor de forţă nu în adâncimea iluzorie a picturii, ci în faţa sa, în punctul de vedere al închinătorului. (Teorii privitoare la perspectivă în iconografie la Sendler, *L'icone*, p.113-20).

[169] Din acest punct de vedere, iconografia ilustrează cum nu se poate mai bine ceea ce se numeşte aspectul dinamic, iconomic al Tradiţiei bisericeşti a cărei parte integrantă este.

[170] Dură, "Teologia icoanelor", p.72.

[171] Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.769.

După ce, în prealabil, în şedinţa a IV-a, Părinţii au trecut amănunţit în revistă şi au verificat cu acrivie argumentele scripturistice şi patristice privind legitimitatea cultului icoanelor, în şedinţa a V-a, ei au invocat mărturii istorice concrete ale acestei legitimităţi, atestând existenţa şi cinstirea icoanelor din vechime, furnizând, totodată, dovezi că iconoclaştii au iniţiat cu 'bună' ştiinţă şi cu rea voinţă evidentă distrugerea 'probelor' în acest sens —icoane, miniaturi şi alte piese iconografice— din arhive şi biblioteci, spre a nu mai aminti pe acelea din biserici, văduvite mai ales de zestrea iconografică murală.

Prin această trecere în revistă, Sinodalii au validat îndelungata, de-acum, tradiţie a icoanelor şi au 'produs' ceea ce s-ar putea numi **argumentul iconografic** propriuzis, cel mai substanţial dealtfel, având în vedere consistenţa materială a probelor: mozaicuri celebre, sculpturi, icoane *aheiropoiite*, manuscrise cu miniaturi etc. Pe de altă parte, în şedinţa a VI-a au combătut punct cu punct *Oros*-ul sinodului iconoclast de la Hieria (753/754) denunţându-i clar şi fără drept de apel sofismele, precum şi 'temeiurile' acestora, decurgând din caracterul eretic sau apocrif al surselor folosite, din trunchierea sau falsificarea ad-hoc a citatelor, într-un cuvânt, din "reaua interpretare a Scripturii şi Părinţilor".[172]

Şedinţa a VII-a a fost consacrată formulării definiţiei dogmatice, nu atât în sensul de sinteză a lucrărilor, dedicate dealtminteri unor domenii diferite, inevitabil eterogene, cât mai ales o încununare a eforturilor de definire a icoanei şi de restaurare a demnităţii tradiţionale a acesteia în cultul şi spiritualitatea Bisericii.[173]

---

[172] Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.III, pt.II, p.771.

[173] "Păzim fără înnoiri toate tradiţiile bisericeşti rânduite nouă în scris sau nescris, între care este şi zugrăvirea de icoane (întipărirea de chipuri prin zugrăvire, imaginalis picturae formatio, η τησ εικονικησ αναζωγραφισεοσ εκτυποσισ), ca una ce se alătură istorisirii evanghelice, întru adeverirea întrupării, reale şi nu iluzorii (κατα φαντασιαν), a Dumnezeu Cuvântului şi spre a noastră egală folosire; căci se lămuresc una pe alta, fără îndoială, cele ce dau seamă de acelaşi lucru. Aşa fiind, ca pe o cale împărătească păşind şi urmând învăţăturii de Dumnezeu grăite a Părinţilor noştri şi predaniei Bisericii universale (καθολικησ), ştiind că este de la Duhul Sfânt care sălăşluieşte întrânsa, hotărâm, cu toată rigoarea (ακριβεια) şi stăruinţa ca, după chipul cinstitei şi de viaţă făcătoarei Cruci, să fie înălţate (afierosite, ανατιθεσθαι, proponendas) şi cinstitele şi sfintele icoane, (făcute) în culori sau în mozaic, ori în alt material, după cuviinţă, în sfintele lui Dumnezeu biserici, pe sfintele vase şi vestminte, pe zid sau pe lemn, în case ori la drumuri; atât icoana Domnului Dumnezeului şi Mântuitorului Nostru Iisus Hristos, cât şi cea a Stăpânei noastre neprihănite, Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu, a cinstiţilor Îngeri şi a tuturor sfinţilor şi cuvioşilor bărbaţi. Căci pe cât se vor privi mai cu de-adinsul înfăţişările din icoane, pe atât se vor pătrunde acei ce le contemplă de aducerea aminte a prototipurilor şi de râvna către acestea, cinstind (icoanele) cu sărutare şi închinăciunea cuvenită (ασπασμον και τιμητικην προσκυνησιν απονεμιν, *osculum et honorariam adorationem tribuendam*, aducând sărutare şi închinăciune cinstitoare); nu adorare (αληθινην λατρειαν, *veram latriam*, adevărata închinare) după credinţa noastră, care se cuvine numai firii dumnezeieşti, ci, după chipul cinstitei şi de viaţă făcătoarei Cruci, asemeni sfintelor Evanghelii şi lucrurilor celor sfinţite, să li se aducă cinstire cu tămâie şi lumânări, după cuviosul obicei al celor din vechime; căci cinstirea adusă icoanei se

Este de menționat, în acest sens, mai întâi consonanța de principiu (dacă nu reiterarea, pur și simplu), a concluziei din finalul Hotărârii, cu una din aserțiunile esențiale pentru teologia icoanelor, aparținând Sf.Maxim Mărturisitorul, după care ființele (sau lucrurile) "care sunt făcute pentru a se revela reciproc, posedă în mod necesar (axiomatic, n.n.) expresii adevărate și clare una alteia, într-o legătură reciprocă deplină."[174]

Dar, dacă la Sf.Maxim această axiomă postula relația necesară dintre inteligibil și sensibil în general, Părinții Sinodului al VII-lea, ca și cei de la Sinodul Quini-Sext, dealtfel, o aplică relației Logos/eikon și anume în situația concretă în care cuvântul (textul) evanghelic, pe de o parte și chipul zugrăvit, pe de alta, se alătură întru adeverirea realității Întrupării. Axioma maximiană capătă astfel în viziunea Părinților o aplicabilitate nemijlocit practică, fapt care o și verifică, dar îi conferă în același timp și un conținut teologic concret: revelarea tainei Întrupării Domnului, în sensul vizualizării Iconomiei mântuirii.

Din faptul de a poseda "expresii adevărate și clare", "într-o legătură reciprocă deplină" a invizibilului și vizibilului, Sf.Maxim stabilea *vrednicia* acestuia din urmă, în timp ce Sf. Părinți de la Niceea conferă aceeași demnitate *cuvântului* (λογοσ) și *chipului* (εικον), ca expresii complementare ale tainei Întrupării sau, în ultimă instanță, ale Iconomiei mântuirii, atât ca ευαγγελικη ιστοριαcât și ca εικονικησ αναζωγπαφυσεοσ εκτυποσισ.

Prin urmare **logos** și **eikon** se raportează reciproc, dar nu neapărat direct, ci prin intermediul obiectului pe care-l exprimă, prin congruența reciprocă față de o terță realitate, aceea a Întrupării (*Iconomiei*), din această sursă decurgând "împreună vrednicia" lor și deci egalitatea, după principiul invocat mai sus, acela al omotimiei.

Din desfășurarea argumentării *iconografice* sub forma trecerii în revistă a tradiției zugrăvirii de icoane, precum și din instituirea iconografiei în Tradiția bisericească în general, rezultă și rostul adânc al icoanei în Iconomia mântuirii, dar și exigențele cu totul deosebite pe care trebuie să le satisfacă având în vedere calitatea (demnitatea) de echivalent vizual al mesajului evanghelic, exigențe cărora le dau glas chiar Canoanele Sinodului.

După ce sunt ridicate anatemele aruncate de sinodul iconoclast împotriva zugravilor, Părinții statuează că doar meșteșugul, η τεχνη μονον, reprezintă contribuția lor specifică, întrucât conținutul spiritual vine din învățătura Părinților,

---

înalță la prototip și cine dar cinstește icoana, cinstește ipostasul zugrăvit întrânsa. Astfel se întărește învățătura Sfinților Părinților noștri și predania Bisericii universale care, de la o margine a pământului la cealaltă, a primit Evanghelia" (Mansi, XIII, c.373D-380D: text grec/latin reprodus cu trad.fr. de M.-F.Auzépy în *Nicee II*, p. 32-35; cf. trad.fr. Schonborn, *Icone du Christ*, p.142-44 și trad.rom. cit. p.156-58; cf. trad. fr. Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p.116-18 și trad.rom.cit. p.90-91; cf. trad.rom. Dură,"Teologia icoanelor", p.65-66).

[174] Supra, cap.III,1, n.27.

απο των πατερων.[175] Această dispoziție a Părinților se situează în miezul problematicii artei creștine în general și al programului iconografic (erminiei) în special, motiv pentru care respectivul canon solicită o interpretare mai nuanțată, având în vedere mai ales habitudinile moderne în abordarea fenomenului artistic.

În ceea ce privește statutul artistului de pildă, privit prin prisma mentalității curente în zilele noastre, care exaltă autonomia esteticului și mai ales libertatea artistului, canonul apare ca extrem de restrictiv; considerat în perspectiva timpului său și mai ales a contextului respectiv, canonul se arată într-o lumină mai generoasă, aceea a dreptei măsuri (socotințe) în aprecierea activității artistice. Față de mitologia "modernă" a artistului demiurg, pe de o parte, și față de prejudecata adânc înrădăcinată în mentalitatea antichității —recurentă și în tezele iconoclaste— care reducea artele și pe artist la condiția îndeletnicirilor servile, aprecierea artei și artistului din perspectiva creștină aduce în ambele sensuri corecțiile necesare.[176]

Structura viitoarelor erminii și mai ales necesitatea lor până în zilele noastre, confirmă justețea concepției sinodalilor; stabilind complementaritatea mesajului iconografic cu cel evanghelic, Părinții înnobilează de fapt meșteșugul zugrăviei prin calitatea conținutului căruia este chemat a-i da expresia *consacrată*.

Iconologia patristică (III)

Teologia icoanelor își are unul din primii exponenți în Sf. Gherman, patriarhul Constantinopolului, cel care, prin natura împrejurărilor, a fost totodată și una din primele victime ale persecuției iconoclaste declanșate de împăratul Leon al III-lea Isaurianul (717-741), fiind depus din scaun și exilat.[177]

Deși a debutat subreptice, ca un complot inițiat în palat, iconoclasmul nu l-a găsit fără replică pe venerabilul patriarh, acesta fiind în tinerețe, unul din organizatorii și participanții activi la lucrările Sinodului Quini-Sext (691-92), unde

---

[175] Dură, "Teologia icoanelor", p.69.

[176] Desconsiderarea artelor 'fizice' (implicând efortul) ca *sordide* la scriitorii antici și în special la Cicero (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.I, p.448) dar și la iconoclaștii întruniți la sinodul de la Hieria (Hefele-Leclercq,*Conciles*, vol.III, pt.II, p.698-700), spre diferență de valorizarea artei și artistului la autorii creștini începând cu apologeții (Bîcikov, *Estetica*, p.224s.) și părinți ai Bisericii ca Sf. Atanasie (Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.33,39). Pe de altă parte, este greu de admis ca monahul zugrav Lazăr —iconodul crunt persecutat sub împăratul Theofil, căruia i se atribuie monumentalul mozaic al Maicii Domnului Platytera din absida Sfintei Sophia— să fi resimțit ca restrictiv canonul în discuție, ci dimpotrivă. Dacă problema s-ar pune ca amputare a inițiativei artistului, atunci considerând lucrurile din celălalt punct de vedere ar însemna să acceptăm frustrarea Părinților că nu știu zugrăvi icoane, ceea ce ar constitui o neavenită confuzie a darurilor specifice.

[177] Pentru contribuția la teologia icoanelor a fost anatematizat după moartea sa de sinodul iconoclast de la Hieria (753-54), ereticii iconomahi arzându-i scrierile teologice.

s-au elaborat, între altele, şi canoane de o importanţă decisivă pentru iconografia creştină. În spiritul doctrinei canonice a Sinodului Trulan aşadar, Patriarhul Gherman respinge acuzaţia de idolatrie proferată de iniţiatorii iconoclasmului la adresa creştinilor, aducând argumente pertinente pentru legitimitatea iconografiei.[178]

Icoana este întemeiată întâi de toate în Întruparea Fiului şi se înscrie prin urmare în "sfatul binevoitor" al Tatălui şi al Duhului Sfânt, adică în planul intratrinitar veşnic al Iconomiei mântuirii. Dintru început aşadar, odată cu prima luare de poziţie ortodoxă în disputa cu iconoclaştii, problematica transcende cultul icoanelor pur şi simplu, pentru a iniţia de fapt, edificarea *in nuce*, a unei teologii a icoanei (iconologia).

Dată fiind inconsistenţa de principiu a acuzaţiei de idolatrie, Sf. Gherman se preocupă mai mult de întemeierea "vredniciei" icoanelor într-o perspectivă mai largă, ce depăşeşte cadrul strict al cultului, vizând temeiurile credinţei înseşi dar şi proiecţia lor în iconografie: "când Însuşi Fiul...a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu Dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută".

Debutul prudent al doctrinei iconofile se vădeşte în afirmaţia după care "noi desenăm chipul înfăţişării omeneşti "(a Fiului), deoarece Sf. Ioan Damaschin va arăta mai apoi că în icoane înfăţişăm de fapt "chipul văzut al Dumnezeirii", pentru ca, în final, Sf.Teodor Studitul să demonstreze că în ele se circumscrie în realitate Ipostasul teandric, divino-uman al Fiului.[179]

Sf.Gherman procedează deci "iconomic" în formulările sale, din raţiuni de oportunitate, având în vedere pe de o parte circumstanţele date, iar pe de alta stadiul incipient al teologiei icoanei, dar, în fond, afirmaţiile sunt fără echivoc. Dacă icoana se întemeiază în planul din veci al Iconomiei divine privind mântuirea noastră, "sfat binevoitor" care a condus la întruparea de bună voie a Fiului şi asumarea "înfăţişării omeneşti", atunci este cu putinţă să I se zugrăvească icoane, "după trup", iar nu ale Dumnezeirii Sale înseşi, "neapropiată şi nevăzută".

În respectivul stadiu al disputei, patriarhul iconofil defineşte cu modestie rostul icoanelor, precum urmează: "căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră", dând glas astfel vechiului imbold care a stat la baza artei paleocreştine şi care se regăseşte ca atare şi în canonul 82 al Sinodului Trulan (691-92), la elaborarea căruia, aşa cum s-a menţionat, Sf. Gherman a luat parte. Între timp, însă, iconografia depăşise nivelul paleocreştin, aşazicând, al iniţiativei

---

[178] "Nu pentru îndepărtarea de cultul desăvârşit al lui Dumnezeu îngăduim noi facerea de icoane din ceară şi culori...Dar când Însuşi Fiul Cel Unul Născut care este din sânul Tatălui a binevoit să se facă om după sfatul binevoitor al Tatălui şi al Sfântului Duh, noi desenăm chipul înfăţişării Sale omeneşti după trup şi nu dumnezeirea Sa neapropiată şi nevăzută. Căci ne simţim îndemnaţi să înfăţişăm ceea ce constituie credinţa noastră...Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului Său Trup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită..." (Mansi, XIII, c.101AC; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.181-82.

[179] Infra.

personale, iar cultul icoanelor luase o deosebită amploare, ale cărei forme exterioare se puteau învecina uneori cu abuzul.[180]

Obiectul iconologiei şi al iconografiei este prin urmare şi obiectul credinţei, dar al credinţei Bisericii, ansamblul doctrinar ca atare şi în primul rând soteriologia, învăţătura despre mântuire şi Mântuitor. În ultimă instanţă, Mântuitorul Hristos Însuşi ca Iconomie întrupată (ενσαρκομενη οικονομια) constituie obiectul iconografiei, aceasta din urmă nefiind altceva decât întruchipare a Iconomiei.

De aici şi diferenţa de cinstire care decurge din statutul ontologic diferit: icoanei i se aduce cultul cuvenit unei existenţe de ordin secund, nu de sine, ci "prin reflex". Şi patriarhul iconofil conchide: "Pe temeiul acestei credinţe nezdruncinate în El, noi reprezentăm înfăţişarea Sfântului SăuTrup pe icoane şi le venerăm pe acestea şi le cinstim cu închinăciunea cuvenită". Această sintagmă, "închinăciunea cuvenită" (τιμητικη προσκυνησισ), ce va reveni ca un adevărat leit-motiv pe parcursul disputelor ulterioare, vrea să precizeze în mod expres că venerarea icoanelor nu înseamnă adorare şi nu se confundă cu cinstirea cuvenită obiectului (prototipului) însuşi al icoanelor: Dumnezeu.[181]

Sunt de reţinut ,deci, din această cea dintâi contribuţie teologică iconofilă din disputa cu privire la icoane, în primul rând întemeierea tradiţional soteriologică a icoanei (şi icoanelor) în Iconomia mântuirii şi anume într-o dublă ipostază: aceea de consecinţă logică (şi onto-logică) a Întrupării, dar şi de postulat, dacă nu de argument chiar, al realităţii întrupării şi totodată al unirii ipostatice.[182]

Pe de altă parte, s-a constatat că, folosind în expresia "înfăţişarea figurată pe icoane" etimonul χαρασσειν = gravare, Sf.Gherman se încadrează într-o tradiţie a terminologiei dogmatice identificabilă în teologia trinitară a Capadocienilor, îndeosebi la Sf.Grigorie de Nyssa, precum şi în hristologia Sinoadelor, de pildă la Sf.Maxim Mărturisitorul, deoarece în context iconologic

---

[180] Icoanele *acheiropoitai* erau purtate de armatele bizantine în războaiele contra perşilor precum odinioară *labarum*-ul constantinian (Grabar, *Iconoclasmul*, p.65); dar în mediile populare, tot mai frecvent, icoanele erau luate ca însoţitor în călătorii ori lăsate să păzească locuinţa; anumite icoane portabile serveau drept naşi la botez, iar din altele erau folosite fărâme care se puneau în portirul euharistic etc. (Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189s; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.154-55).

[181] Deşi atât Sf.Ioan Damaschin cât şi Sinodul al VII-lea Ecumenic au preluat şi adâncit această necesară distincţie privind cultul icoanelor, nu este mai puţin adevărat că nefericita confuzie între *adorare* (datorată numai lui Dumnezeu) şi *venerare* (acordată sfinţilor şi prin extensie, obiectelor sacre) a persistat în mediile bisericeşti occidentale, ducând de pildă la dezicerea , începând cu sinodul teologilor carolingieni de la Frankfurt(797), de esenţa hotărârilor sinodului al VII-lea; confuzia termenilor poate fi urmărită până la un Augustin, care menţionează (în *De moribus ecclesiae catholicae* I,34) drept *sepulchrorum et picturarum adoratores*, pe unii creştini care cinsteau -într-un mod mai deosebit probabil- mormintele martirice (*PL* XXXII, c.1342); cf. Grabar, *Iconoclasmul*, p.35.

[182] Aşa cum vor înţelege şi afirma în continuare teologii iconofili posteriori, Nichifor Patriarhul şi Theodor Studitul (Stăniloaie, "Hristologie şi iconologie", p.37, 51-53).

χαραssειν, pe lângă sensul etimologic inițial (concret artizanal), actualizează, de fapt, întreaga bogăție de sensuri, încărcătura teologică acumulată între timp de εικων = chip.[183]

În această ordine de idei și, nu în ultimul rând, este de remarcat că, asemeni altor teologi amintiți pe parcursul prezentei lucrări, precum Clement Alexandrinul, Dionisie Pseudo-Areopagitul, Chiril al Alexandriei ș.a., Sf. Gherman se referă la fenomenul artei iconografice în perfectă cunoștință de cauză, după cum o arată nu numai preferința (și stăpânirea) unei terminologii specifice, dar și anumite "indiscreții" așazicând, ținând de purul meșteșug, precum "facerea icoanelor din ceară și culori" din care se poate deduce că zugravii timpului practicau încă (sec.VIII) străvechea tehnică a encausticii, în care se folosea ca liant al pigmenților ceara încălzită.

Manifestările iconoclaste îmbracă, odată cu trecerea timpului, pe lîngă măsurile administrativ-punitive inițiale, și pretenții de teologie, astfel că replica iconofilă abordează de-acum o problematică de fond, aflându-și un purtător de cuvânt avizat în persoana și opera Sf. Ioan Damaschinul.[184]

Cel dintâi mare teolog al icoanelor purcede dintru început, cum era și firesc la o sistematizare a problematicii iconologice mai întâi, prin degajarea sensurilor etimologice și stabilirea unui set de definiții parțiale, care să-i permită apoi definirea cuprinzătoare din punct de vedere dogmatic a *icoanei* (chip) și a *icoanelor* (obiecte de cult).[185]

---

[183] Schonborn, *Icone du Christ*, p.183-84.

[184] Între scrierile Sf. Ioan Damaschinul dedicate icoanelor se numără trei apologii, mai multe epistole către împărații iconoclaști, orecum și un dialog împotriva iconomahilor (*PG* XCIV); ed. critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, *Contra imaginum calumniatores orationes tres* în *PTS*, vol.XVII (Berlin-New York 1975); trad.rom. D.Fecioru.

[185] Această sistematizare este redată de o manieră sintetică de D.Fecioru, traducător și cercetător al operei damaschiniene în "Teologia icoanei la Sf. Ioan Damaschin", în *Ort* XXXIV (1982), nr.1, p.29s, precum urmează: "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel înfățișat "dar "nu seamănă în totul cu originalul"; totodată "orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce nu se vede" (*PG* t.94, c.1337AB). "Primul fel de icoană este icoana naturală. Spre ex. fiul cuiva este icoana naturală a aceluia care l-a născut. Dar icoana naturală prin excelență este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El Însuși pe Tatăl... Al doilea fel de icoană este ideia, care se găsește în Dumnezeu, despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toți vecii... Al treilea fel de icoană este cel prin poziție sau imitare, spre ex. omul. Acesta prin fire este om, dar prin poziție (θεσει) și imitare (μιμησει) este icoana Dumnezeirii...Al patrulea fel de icoană este acela prin care înfățișăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute și necorporale, din cauza neputinței noastre de a înțelege cele necorporale în afară de corpuri și fără o analogie cu lucrurile care ne cad sub simțuri... Al cincilea fel de icoană este cel ce înfățișează și schițează mai dinainte cele viitoare, pe care azi l-am numi tip sau simbol. Al șaselea fel de icoană este cel făcut spre aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuților...Acest fel de icoană, icoană în sensul restrâns al cuvântului, este de două feluri: primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca, prin citire, oamenii să ia cunoștință de ele, de

Este un început de exersare a teologiei în domeniul estetic, demers deosebit de dificil, lucru vizibil în formularea prudentă, cumulativă a definițiilor. "Icoana este o asemănare, un model, o întipăritură a cuiva, care arată în ea pe cel ce este înfățișat" arată mai întâi Sf. Ioan, urmând în abordarea acestui aspect concret Sfinților Atanasie cel Mare și Vasile cel Mare, după care adaugă îndată un corectiv în spiritul lui Dionisie Pseudo-Areopagitul: "nu seamănă în totul cu originalul", pentru ca apoi să-i extindă domeniul de referință în conceptualul pur: "în același timp orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce nu se vede".

Pornind de la motivarea necesității icoanei și icoanelor ca decurgând din îngrădirea naturală proprie firii omenești, limitată spațial și temporal, dar înzestrată în același timp cu putința transcenderii acestei condiții, Sf. Ioan sugerează că revine acestora, între altele, să mijlocească această transcendere. După ce precizează mai îndeaproape termenii definirii în sens larg a noțiunii de icoană (εικων), pornind de la accepțiunile verbale, identificabile ca fiind în număr de șase, ale acesteia, ca tot atâtea definiții sau mai exact aspecte definitorii ale uneia și aceleiași realități (fenomenologii), el purcede la ierarhizarea acestor șase feluri de icoană, stabilind o scară ce începe cu "icoana naturală prin excelență" — care este Fiul lui Dumnezeu— și sfârșește cu icoana "în sens restrâns", "când zugrăvim chipurile" (persoanelor) sfinte.

Icoana naturală este definită prin relația de filiație: orice fiu este icoana naturală a tatălui său; "dar icoana naturală prin excelență este Fiul lui Dumnezeu care poartă în întregime în El însuși pe Tatăl". Prin urmare, dacă în spiritul iconologiei biblice a Vechiului Testament și mai ales potrivit referatului creației, noțiunea de icoană era ilustrată "prin excelență" de om, făcut "după chipul lui Dumnezeu" (καθ'ικωνα) și cu posibilitatea asemănării, în iconologia noutestamentară, icoana desăvârșită, "icoana prin excelență" —cum spune teologul iconofil— este, în perspectivă intra-trinitară, Însuși Fiul lui Dumnezeu, care are mai mult decât asemănarea (la care și omul este chemat să ajungă), are în mod deplin consubstanțialitatea cu Tatăl. Este o definire la limită (de sus) a icoanei, în care aceasta tinde a se transcende pe sine, pentru a se subsuma (și sublima) într-o realitate de ordin (ontologic) diferit: este apofaza icoanei.

Din punct de vedere estetic, icoana se definește relațional, ca legătură expresivă (sau de exprimare) între doi termeni, aflați pe o scală de apropiere sau de depărtare foarte întinsă, de la disparitate, la cvasi-identitate: extremele acestei scale anulează icoana ca atare: o disparitate totală face fără sens alăturarea termenilor, iar identitatea desființează intervalul, relația expresivă însăși. Dar identitatea de substanță între Tatăl și Fiul nu anulează relația iconică menționată, întrucât distincția ipostatică păstrează diferența personală și salvează odată cu aceasta relația iconică. Fiul este cu adevărat Dumnezeu, fără să se confunde cu Tatăl: "El *este* ceea ce exprimă, adică Dumnezeu, dar El *nu este* Cel pe care-L

---

ex.: tablele date lui Moise în Vechiul Testament. Al doilea fel, când zugrăvim chipurile bărbaților virtuoși și sfinți". Cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192s.

exprimă, adică Tatăl".[186] Or, numai în virtutea acestui *este* (de o Dumnezeire) şi *nu este* (acelaşi Ipostas) se poate vorbi de relaţie *iconică*, pe de o parte şi poate dobândi Icoana chiar o anume consistenţă ontologică, pe de altă parte, prin simetrie cu principiul *omotimiei* avansat de Sf.Atanasie, aplicat de Capadocieni şi enunţat ca atare în Simbolul de credinţă, pentru a defini relaţia intratrinitară privitoare la Duhul Sfânt. In plan trinitar, prin urmare, relaţia iconică şi principiul omotimiei au semnificaţia cea mai adâncă, fiind, adică, *alte modalităţi* de a statua aceeaşi realitate: deofiinţimea, chiar dacă oarecum *figurat*, totuşi cu aceeaşi tărie afirmativă, aceea de *a institui*.

După icoana naturală —ilustrată prin relaţia filiaţiei divine intratrinitare— urmează, ca vrednicie ierarhică, "Ideea care se găseşte în Dumnezeu despre cele ce vor fi, adică despre sfatul Lui cel mai înainte de toţi vecii", cu alte cuvinte planul dumnezeiesc veşnic privind mântuirea lumii sau, într-un cuvânt, *oikonòmia*. E de reţinut mai întâi că Sf. Ioan nu spune Ideea sau Sfatul, ci Ideea despre Sfatul (veşnic), pe care o numeşte "al doilea fel de icoană"; dacă οικονομια este Sfatul (planul) intratrinitar privind crearea şi mântuirea lumii, Ideia despre acest Sfat este asimilată de teologul iconofil cu Icoana acestui Sfat, adică întemeiază expresia Iconomiei în sfera viziunii —ajutat etimologic de geniul limbii greceşti—[187] încât să se poată vorbi despre o Icoană a Iconomiei mântuirii: η τήσ καθ'μασ οικονομιασ εικων sau o Iconomie a mântuirii *historiata*, tot în spiritul limbii greceşti de fapt, pentru care ιστορε(υ)ω înseamnă, între altele, şi a zugrăvi.

În această ordine de idei, calificarea Ideii oikonomice în sfera expresivităţii iconice (după ce capacitatea de expresie a acesteia fusese întemeiată relaţional în plan intratrinitar) deschide perspective cu totul deosebite Icoanei şi iconografiei totodată, ca sistem coerent, programatic de teme-icoane articulate astfel încât să ilustreze, de o manieră historiată (la propriu şi la figurat), în desfăşurare, Iconomia mântuirii.

Dar pentru ca Sf. Ioan Damaschinul să poată vorbi despre Icoană în termeni de viziune, de perspectivă eikonică asupra oikonomiei trebuia ca evoluţia acesteia şi a iconografiei înseşi să poată susţine un atare demers. Or, vastele cicluri biblice şi chiar martirice se alăturaseră de-acum pe pereţi bisericilor, vizualizând iconomia mântuirii în plină desfăşurare şi conferind substanţă şi argumente teologiei, respectiv teologilor Icoanei.[188]

Un fel deosebit de icoană, cel de al treilea după Sf. Ioan şi pe care teologia biblică şi patristică îl defineşte prin termenul de *chip*, se referă la om. "Acesta prin fire este om, dar prin poziţie şi imitare este chip (εικων) al dumnezeirii".[189] Aici,

---

[186] "Il est ce qu'Il exprime, a savoir Dieu, mais Il n'est pas celui qu'Il exprime, a savoir le Pere" (Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.I, p.174).

[187] Din radicalul -ιδ– : ειδοσ – idee şi ιδειν – a vedea.

[188] Supra, n.10.

[189] Aici (εν)θεσει = (prin) punere, poziţie,i.e. (prin) convenţie (în plan estetic).

θεσει şi μιμησει sunt corective introduse de teolog cu rostul unei precise şi necesare delimitări: dacă Fiul lui Dumnezeu este εικων του Θεου του αορατου (Col.1,15) sau θεοσεως εικων, la propriul dumnezeirii, omul este chip al dumnezeirii la propriul icoanei, aşazicând, în sens iconic propriuzis, printr-o altă modalitate de instituire (*thesei*) şi într-un alt registru existenţial (*mimesei*) adică, în ultimă instanţă, prin convenţie, respectiv în copie. De aceea, limitele omului sunt solidare totodată cu cele ale icoanei şi, în general, ale iconicului ca modalitate de fiinţare şi abia începând de aici sensul icoanei la Sf. Ioan Damaschin se restrânge la domeniul său propriu de definiţie.

În această ordine de idei, el enumeră în continuare al patrulea rang al accepţiunilor noţiunii de icoană, "acela prin care înfăţişăm, în scris sau prin chipuri, cele nevăzute şi necorporale"; αορατος şi ασωματοι sunt denumiri generice pentru Dumnezeu şi respectiv Îngeri, încât este de presupus că teologul se referă aici la reprezentările (literare sau plastice) treimice şi îngereşti în care este operant într-adevăr principiul analogiei.

Totodată, precizând mobilul recurgerii la reprezentarea figurativă a celor nevăzute ca fiind "din cauza neputinţei noastre de a înţelege cele necorporale în afară de corpuri şi fără o analogie cu lucrurile ce ne cad sub simţuri", Sf. Ioan valorifică aici enunţurile privind reflectarea inteligibilului prin intermediul sensibilului, formulate de Dionisie Pseudo-Areopagitul şi Sf. Maxim Mărturisitorul.[190] Este domeniul dionisian al "iluminărilor sfinte", descoperite "prin mijlocirea vălurilor sfinte", al "viziunilor cereşti" în virtutea cărora dumnezeirii "celei mai presus de nume" i s-au atribuit "chipuri sau forme omeneşti... ca şi cum ar avea ochi, urechi, faţă, mâini, aripi"(*DN* I,4), sunt de adăugat, desigur, şi detaliile 'ermineutice' din *Ierarhia cerească* privitoare la înfăţişarea Îngerilor.[191]

Se pune, însă, întrebarea în ce măsură în această categorie a reprezentărilor treimice (ale dumnezeirii) intră şi reprezentările persoanelor Sfintei Treimi luate separat. Or, la acea dată nu se cunosc reprezentări personale *figurative* ale Tatălui sau Duhului Sfânt în afara reprezentărilor treimice (e.g.*Sarcofagul dogmatic* ori mozaicurile de la San Vitale), ci numai reprezentări simbolice; pe de altă parte, la Sinodul al VI-lea Ecumenic (Constantinopol, 680), la iniţiativa arhiepiscopului Ioan al Efesului s-a discutat şi despre icoane şi s-a conchis că nu este posibilă figurarea lui Dumnezeu Tatăl.[192] Prin urmare, problema este dacă şi care anume reprezentări ale Mântuitorului se pot subsuma categoriei în discuţie. Cum Sf. Ioan Damaschinul are în vedere aici figurarea "celor nevăzute şi necorporale", este de la sine înţeles că nu pot intra în discuţie reprezentările biblico-istorice, de după întruparea Domnului, ci doar cele ideale sau atemporale (precum figurările

---

[190] Supra, subcapitolul 1.

[191] *CH* XV (*PG* III, c.337AB); trad.rom.cit. p.35s; cf. Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.II, p.166.

[192] Infra.

reminiscente ale *Logosului divin* sub trăsăturile apolinice ale tipului alexandrin, ori cele mai târzii ale *Înțelepciunii divine - Sophia*, sau ale *Îngerului de Mare Sfat*) și, eventual, cele în care sub chipul Fiului este înfățișată de fapt Sf.Treime (*Înțelepciunea și-a zidit sieși casă*, sau *Crearea omului*, ori chiar *Pantocratorul*).

Al cincilea fel de icoană în accepțiunea generală și al doilea în ceea ce privește icoana propriuzisă include tipurile și simbolurile "ce înfățișează mai dinainte cele viitoare". Sf. Ioan încadrează precum se vede reprezentarea tipică și simbolică, îndată după cea figurală, a celor nevăzute și netrupești, dar înainte de figurarea persoanelor "virtuoase și sfinte" (ce vor constitui al șaselea fel de icoană).

Criteriul (sau criteriile) acestei ierarhizări nu poate fi decât cel al conținutului în primul rând, decurgând adică din vrednicia persoanei înfățișate: treimice, îngerești, omenești; pe de altă parte, din faptul că tipurile și simbolurile, deși se aplică mai ales primelor "vrednicii" (celor treimice în special) sunt clasificate, totuși, pe un loc secund, se poate întrevedea și un alt criteriu, de ordin formal, expresiv sau plastic, în ultimă instanță, care dă întâietate reprezentărilor figurale față de cele tipice/simbolice, în acord cu Canonul 82 al Sinodului Trulan din 691-92.[193]

Însfârșit, al șaselea fel de icoană (și ultimul) are ca rost și scop "aducerea aminte a faptelor întâmplate, a minunilor, a virtuților" și este, ca și cele de mai sus, de două feluri: "primul, când înfățișăm cele petrecute prin scris, pentru ca prin citire oamenii să ia cunoștință de ele, de ex. tablele lui Moise din Vechiul Testament; al doilea fel când zugrăvim chipurile bărbaților virtuoși și sfinți". Icoana "în sensul restrâns al cuvântului" are deci drept obiect anamneza evenimentelor și persoanelor sfinte, a istoriei mântuirii, fie în scris, prin piese (și opere) literare, fie plastic, prin piese (și monumente) iconografice.

În ceea ce privește posibilitatea concretă, efectivă a transpunerii iconografice, Sf. Ioan Damaschinul o consideră de la sine înțeleasă, deoarece, spune el, "este firesc să se poată înfățișa corpurile, ca unele care au forme, limite corporale și culoare" (*PG* XCIV, c.1344B); or, în virtutea întrupării Mântuitorului, se poate zugrăvi "icoana chipului văzut al lui Dumnezeu".[194] Un aspect al

---

[193] Infra.

[194] "Evident, atunci când vezi că Cel fără de trup, fără de formă, fără greutate și calșitate, fără de mărime din pricina superiorității firii Lui, *Cel care există în chipul lui Dumnezeu* (Fil II,6), *a luat chip de rob* (Fil II,7), prin această apropiere spre cantitate și calitate îmbrăcând chipul trupului, atunci zugrăvește-I icoana și așază, spre contemplare, pe Acela care a primit să fie văzut. Zugrăvește coborârea Lui fără nume, Nașterea Lui din Fecioară, Botezul în Iordan, Schimbarea la Față de pe Tabor, Patimile, mijlocitoarele nepătimirii, Moartea, Minunile -simboalele firii Lui Dumnezeiești, minuni făcute prin activitatea trupului dar cu ajutorul activității dumnezeiești; Crucea cea Mântuitoare, Înmormântarea, Învierea, Înălțarea la cer. Zugrăvește-le pe toate și cu cuvîntul și cu culorile. Nu te teme, nu te înfricoșa! Știu câte feluri de închinare există!" (*PG* XCIV, c.1240AB; Fecioru, "Teologia icoanelor", p.29).

chenozei Fiului lui Dumnezeu este şi acela de "a primi să fie văzut", "îmbrăcând chipul trupului", asumându-şi determinările "cantităţii şi calităţii" şi prin aceasta circumscrierea (περιγραφη) în limitele icoanei.[195]

Totodată, Sf. Ioan enumeră conţinutul tematic al programului iconografic oferit, nu atât de pictura murală, cât de icoanele (tâmplei?) timpului său, într-o ordine care face să se întrevadă criteriul liturgic operant de-acum în constituirea ciclului iconografic al praznicelor împărăteşti, începând cu Bunavestire şi sfârşind cu Înălţarea Domnului. Pe de altă parte el menţionează şi ciclurile mai vechi, al Patimilor şi respectiv al Minunilor, sintetizând astfel programul iconografic al bisericilor bizantine în perioada de trecere de la ciclurile de factură biblică — ilustrare a cărţilor canonice, dar şi a apocrifelor— la ciclul liturgic, care selectează aceleaşi teme biblice, dar restructurate compoziţional, conform adausurilor, clarificărilor, precizărilor etc., exegezelor omiletice şi cultice, orânduite în acelaşi timp şi conform calendarului liturgic.[196] Astfel, înşiruirea temelor la Sf. Ioan denotă chiar faptul acestei interferenţe, chiar dacă netranşată încă; dacă în mărturisirea Sf.Vasile cel Mare ordinea temelor era instituită de criteriul ierarhic, aici intervine şi criteriul liturgic, completând parcă, iconografia tâmplei cu ciclul *Praznicelor*.

Dar această alăturare peste timp (sec.IV-VIII) poate fi instructivă şi dintr-un alt punct de vedere: cei doi Părinţi ai Bisericii, teologi de mare profunzime şi strălucită expresie, mari predicatori (iar Sf. Ioan Damaschin şi mare imnograf), îndeamnă deopotrivă să se zugrăvească "şi cu cuvântul şi cu culorile", atât mărturisitorii credinţei (martirul Varlaam, la Sf.Vasile), cât şi tainele acesteia (Transfigurarea Domnului, la Sf. Ioan). Or, apelul neechivoc la măiestria zugravilor al acestor doi autori patristici, ei înşişi maeştri ai elocinţei sacre, instituie încăodată "meşteşugul zugrăviei" în demnitatea (dar şi în exigenţele) ce-i conferă calitatea de instrument al revelaţiei, complementar cuvântului aghiografilor, în echivalarea mesajului evanghelic.[197]

În lumina acestor exigenţe reclamate de noua "vrednicie" a Icoanei se întrevăd dealtminteri sensul şi totodată măsura ascensiunii acesteia între secolele IV-VIII: de la îndemnul Sf.Vasile de a zugrăvi icoana martirului Varlaam, la

---

[195] Acest aspect va fi aprofundat ulterior de teologii iconofili şi în special de Sf. Theodor Studitul (Stăniloae, "Hristologie şi iconologie", p.24, 29s).

[196] A se vedea în evoluţia compoziţiei icoanei Naşterii Domnului interferenţele imnografice (condacul "Fecioara astăzi..." al lui Roman Melodul) şi chiar omiletice (Sf. Grigorie de Nazianz) filtrate prin catavasiile Praznicului: "Hristos se naşte, slăviţi-L, Hristos din ceruri, întâmpinaţi-L, Hristos pe pământ..." etc.; cf. în acest sens compoziţia primară a icoanei din sec.VI a Naşterii de pe Relicvarul din Sancta Sanctorum - Lateran (studiu şi reproducere la Nyssen, *Începuturile PB*, p.81s) şi compoziţia aceleiaşi teme, descrisă de Erminie şi ilustrată în iconografia ulterioară bizantină, post- şi neo-bizantină.

[197] Sf. Ioan Damaschin (*Imag*.I) este explicit în afirmarea acestei echivalenţe atunci când îndeamnă să i se explice unui neştiutor tainele credinţei ortodoxe introducându-l simplu în biserică şi arătându-i "norul de mărturii" al icoanelor zugrăvite înlăuntrul locaşului.

îndemnul Sf. Ioan de a zugrăvi *Transfigurarea Domnului*, portretul de inspiratie istorică tinde să se sublimeze în icoană, spre a înfăţişa "chipul văzut al dumnezeirii", împărtăşindu-se, atât cât este cu putinţă, din lumina Taborului şi integrându-se, astfel, în ordinea Harului. Această ascensiune a icoanei, în răstimpul dintre primul şi ultimul Sinod Ecumenic, instituie Icoana în chiar miezul Tradiţiei Bisericii, printr-un proces care transformă demersul iconologic propriuzis în demers ermineutic, de formulare sentenţială şi codificare chiar a teologiei Icoanei.

IV. Hermeneutica bizantină

Introducere

Hermeneutica, dimensiune esențială a spiritualității bizantine, reprezentată de genuri literare consacrate precum *omilia*, *mistagogia* ori *comentariul liturgic*, este ilustrată nu mai puțin și de *ecfraze* — descrieri (εκφρασεισ) de biserici, care fac, precum s-a putut constata, gloria literaturii și artei monumentale bizantine, deopotrivă.

Acestea reprezintă documente de un deosebit interes în încercarea de reconstituire a erminiei bizantine, întrucât reflectă, chiar dacă *avant la lettre*, uneori, aplicabilitatea principiilor teologice și a normelor canonice de ordin general, așa cum s-au evidențiat ele pe parcursul prezentei lucrări, la realitatea concretă a monumentelor.

Unul din leit-motivele tuturor acestor descrieri, începând cu cele mai timpurii chiar, îl constituie menționarea simbolismului locașurilor respective, ca de pildă în relatările lui Procopiu despre Sf. Sofia din Constantinopol și alte edificii din timpul împăratului Iustinian.[198]

Or, dacă se are în vedere faptul că decorarea interioară a locașurilor de cult a fost concepută în conformitate cu un program (iconografic) destinat să ilustreze și chiar să potențeze acest simbolism, atunci iese cu atât mai mult în evidență importanța altei specii literare, aceea a *comentariilor liturgice* —dedicată în mare măsură tâlcuirii acestui simbolism— pentru iconografie în general și pentru erminie în special, datorită, pe de o parte, similitudinii esențiale, funciare a demersului ermineutic luat ca atare, iar pe de alta, impactului necesităților de ordin liturgic asupra spațiului eclesial —arhitectură și iconografie— impact verificat în întreaga istorie a artei monumentale bisericești.

Încă în secolul al VI-lea, în timpul lui Iustinian, perfecta articulare a decorului mozaical de la San Vitale din Ravenna putea induce impresia că arhitectul a creat spațiul de parcă ar fi fost ghidat de viziunea precisă a amplasării viitoarelor mozaicuri;[199] cu atât mai mult după triumful Ortodoxiei (icoanelor) și implicit al curentului monastic în viața Bisericii, odată cu afirmarea spiritualității (monastice) liturgice și datorită mai strânsei îngemănări cu Liturghia, iconografia influențează evoluția arhitecturii, determinând de o manieră evidentă configurarea spațiului eclezial.

O indicație clară în acest sens este dată de constatarea, neașteptată, oarecum, a faptului că, pe parcursul crizei iconoclaste, s-a produs stagnarea nu numai a iconografiei, ci și a arhitecturii bisericești. Promovarea exclusivă a ornamenticii și în general a decorului non-figurativ, lipsa, așadar, a unui program

---

[198] Stăniloaie, *Spiritualitate și comuniune*, p.39-40.
[199] Kitzinger, *Byz.Art*, p.83.

iconografic care să se articuleze coerent cu arhitectura, a privat-o pe aceasta din urmă de una din raţiunile esenţiale de a subzista şi a generat, prin urmare, o stagnare, echivalentă, de fapt, cu involuţia.[200] Ascunderea picturii sub tencuieli sau distrugerea ei pur şi simplu, înlocuirea mozaicurilor figurative tradiţionale cu monotonia unui decor ornamental repetitiv, impersonal, mecanic, aşazicând, preocuparea fiind acum nu aceea de a configura, dintr-o bogăţie de teme, un program, ci de a umple cu ceva "deşertul" unor suprafeţe vaste, a condus în mod necesar, odată cu lipsa funcţionalităţii iconografice —în ordinea simbolului, desigur— la restrângerea motivaţiei în general a acestor spaţii şi de aici la stagnare şi involuţie.

S-a impus, în această ordine de idei, constatarea că, la începuturile sale, configuraţia spaţiului eclezial creştin s-a putut realiza la nivelul şi cu mijloacele oferite de practica obişnuită a construcţiilor domestice în ambianţa mediteraneană, pentru ca, mai târziu, pe măsura constituirii şi dezvoltării comunităţilor, să se poată construi locaşuri anume, după modelul oferit nu de templele păgâne, ci de *basilica forensis*, şi aceasta deoarece spaţiul era menit să adăpostească, nu ritualuri iniţiatice, misterii, ci o slujire publică, λειτουργια.

Este esenţial faptul că, dintru început, a operat efectiv această opţiune clară privind conţinutul —oficiul divin public— ce s-a răsfrânt apoi asupra formei: configuraţia spaţială a sinaxei, întâi la nivelul structurării ierarhice riguroase a masei întrunite, oficianţi şi asistenţă, şi, de aici, la nivelul "arhitecturării" spaţiului însuşi, cu absidă, nave (colaterali), nartex, atrium etc.[201]

Odată cu domnia lui Constantin cel Mare, arhitectura creştină şi cea aulică se îngemănează în planul bazilical, nu neapărat în sensul că "bazilica creştină era replica sălii tronului", [202] ci mai degrabă în sensul unei reciproce determinări, în ordine artistică şi materială din latura imperială, iar în ordine conceptuală, simbolică, din cea ecleziastică.

Confirmarea este oferită întâi de faptul că Iulian Apostatul a încercat reformarea cultului, şi mai ales a templului păgân, nu după modelul palatin, ci ecleziastic (creştin);[203] şi, în al doilea rând, de împrejurarea că, de la un timp, arhitectura religioasă este cea care oferă prototipuri celei oficiale, imperiale. Celebrul chrysotriclinium edificat de urmaşii lui Iustinian, Iustin II şi Tiberiu, "reproducea, aproape în fiece amănunt, planul şi structura" unor biserici iustiniene ca Sfinţii Serghie şi Vah (Constantinopol) şi San Vitale (Ravenna), dispoziţie

---

[200] În sec. al VIII-lea arhitectura iconoclastă se menţine la stadiul sec. al VI-lea în cazul vechii bazilicii constantinopolitane Sf.Irina (Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.151).

[201] Supra, cap.I ,2; cf. Branişte, *Liturgica*, p.302-303.

[202] Cf. Haussig, *Histoire CB*, p.210.

[203] "El organiză clerul păgân după modelul ierarhiei Bisericii creştine. Interiorul templelor păgâne fu împodobit imitându-se edificiile creştine"(Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90).

spațială ce va fi preluată ulterior (după 800) și de capela palatină a lui Carol cel Mare de la Aix-la-Chapelle (Aachen).[204]

Mai mult, dacă se ia în considerare și faptul că amintitele locașuri iusitiniene își au, la rîndul lor, modelul într-un edificiu constantinian, Octogonul sau Biserica Mare a Antiohiei, se poate conchide cu ușurință, de nu asupra preeminenței prototipice a edificiilor ecleziastice, atunci măcar asupra unui raport de îngemănare mai nuanțat, cel puțin până la criza iconoclastă, între arhitectura religioasă și cea civilă. Or, tocmai echilibrul acestui *statu quo* a fost rupt de împărații iconoclaști (isaurieni, chazari sau amorieni), cu consecințe evidente pentru ambele domenii: ecleziastic și palatin.

Lipsită, paradoxal, de "suportul" simbolicii iconografice tradiționale, arhitectura bisericească va trebui să asimileze, prin intermediul arhitecturii aulice, imperiale, soluții constructive și trăsături stilistice de inspirație orientală, islamică, adoptate de împăratul Theofil, de pildă, sancționat —între altele și pentru aceasta— de contemporani cu apelativul de "σαρακηνοφρων".[205]

El a construit în 838 faimosul edificiu triconc (τρικογχοσ) în incinta Palatului Imperial, triplând, în virtutea tradiționalului simbolism al concăi absidiale ca spațiu triumfal de glorificare, amplasamentul ceremonial al tronurilor, după numărul membrilor familiei imperiale înfățișați onorurilor publice: împărat, împărăteasă, moștenitorul tronului. Inovația constă aici în adaptarea, la ceremonialul imperial, a simbolismului consacrat edificiului triconc, edificiu având o tradiție mult anterioară, cu exemplare cunoscute și studiate atât în Orientul creștin cât și în Balcani, de nu ar fi de amintit decât altarul triconc realizat de meșterii lui Iustininan la bazilica Nașterii din Betleem, ori de așa-numita *Biserică roșie* de la Peruștița, între multe altele.[206]

Este, de fapt, vorba de un vechi reflex în arhitectură al prestigiului cultic al Sf. Cruci, semn care, așa cum s-a arătat pe parcursul prezentei lucrări, a inspirat dintotdeauna și permanent pe artiștii creștini și care se regăsește frecvent atât în planul cât și în elevația multor edificii creștine. Arhitecții lui Theofil au readus în prim-plan acest tip de edificiu în beneficiul cultului imperial, nu fără legătură, poate, cu aceeași cinstire a Sf. Cruci, practicată ostentativ însă de iconoclaști cu intenția conservării unei aparențe măcar, de legitimitate de ordin divin.

Efortul întreprins și soluțiile constructive reactualizate astfel s-au dovedit fertile pentru evoluția ulterioară a arhitecturii ecleziastice, chiar dacă n-au făcut din triconc-ul lui Teofil un adevărat prototip, ci un punct median, de interferență. Valoare de prototip posedă, mai degrabă, edificiul cu adevărat înnoitor care i-a

---

[204] Haussig, *Histoire CB*, p.210.

[205] S-a avansat și părerea că arhitectura eclesiastică ar fi adoptat structurile palatului imperial întrucât -sub iconoclaști-doar acolo s-ar fi putut produce o evoluție (Haussig, *Histoire CB*, p.211); rămâne oricum de reținut faptul stagnării arhitecturii eclesiastice în lipsa impulsului dat de iconografie.

[206] Supra, cap.II,3.

succedat, după mai puțin de jumătate de veac, în incinta aceluiași Palat imperial, anume Biserica înălțată de împăratul Vasile I Macedoneanul, pe drept cuvânt numită de contemporani "cea Nouă" (Νεα).[207]

Ambele edificii întruneau caracteristica esențială de a sprijini cupola pe patru coloane, adevărata noutate constituindu-o faptul că la biserica *Nea* cupola nu se mai sprijinea direct pe coloane, ci indirect, prin intermediul unui alt element constructiv, *tamburul*, ce va cunoaște, în variantă cilindrică sau poligonală, o prodigioasă carieră în arhitectura ecleziastică, făcând din edificiul lui Vasile Macedoneanul prototipul bisericilor bizantine din veacurile următoare.[208] Pe de altă parte, față de dispunerea trilaterală a absidelor în cazul triconc-ului lui Teofil, la *Nea* împăratului Vasile I o altă noutate o constituia alinierea pe o singură latură (de răsărit) a celor trei abside, cele laterale mai mici, cu rost de anexe (Proscomidiar, respectiv Diaconicon), încadrând coliniar absida principală, *Ierateion*-ul, care adăpostea Sf. Masă și "cele ale sfințeniei".

Soluția coloanelor la arcurile mari (maestre) și a semicalotelor absidelor laterale pentru susținerea tamburului turlei, precum și articularea mult mai degajată a interiorului, vor avea consecințe extrem de importante în viitor, între care constituirea unui amplu spațiu liber în centrul naosului, apoi crearea și expunerea într-o iluminare mult mai avantajoasă a unor noi și întinse suprafețe curbe (în interiorul turlei), destinate unor programe iconografice coerente și predestinate, parcă, mozaicurilor, în fine înlesnirea participării asistenței mai îndeaproape la actele liturgice săvârșite de regulă în Naos, ca și reverberarea mult mai sugestivă a cântului liturgic.[209]

Pentru tema care interesează lucrarea de față sunt de remarcat desigur acele consecințe care se manifestă în ordinea privitoare la evoluția iconografiei. Supra-înălțarea cupolei cu ajutorul tamburului (ce poate căpăta uneori o înălțime considerabilă) sporește substanțial posibilitatea iluminării interiorului naosului, datorită ferestrelor practicate în cilindrul sau pereții poligonali ai tamburului, care transmit în interior lumina necesară
punerii în valoare a picturilor și care delimitează între ele spații predestinate parcă unor figuri monumentale: *Profeți* sau /și *Apostoli*.

Totodată, suprafețele cilindrice care articulează tamburul în partea de sus la cupolă și în partea de jos la pandantivi, par create anume spre a permite desfășurarea procesiunii Puterilor Îngerești în cadrul temei iconografice a "Dumnezeieștii Liturghii", temă ce nu întâmplător acum își află deplina dezvoltare și amploare, odată cu spațiul ce-i este (pre)destinat, deși ideea care îi stă la bază, conținută dealtfel în imnul Heruvic (Χερουβικον), constituie unul din vechile și constantele leit-motive ale literaturii mistagogice bizantine.[210]

---

[207] Vătășianu, *Ist. artei*, vol.I, p.187-88.
[208] Haussig, *Histoire CB*, p.211.
[209] Haussig, *Histoire CB*, p.244.
[210] Supra, cap.III,1.

În aceeași ordine de idei, unul din comentariile liturgice cunoscute, și anume cel atribuit episcopului Theodor de Andida[211], consfințește (cap.28) de pildă, legătura necesară între reprezentarea Mântuitorului ca Mare Arhiereu —una din premizele sintezei iconografice pe care o constituie tema Pantocratorului— și consacrarea, chiar în acest răstimp istoric, a temei Liturghiei îngerești. Or, adăugarea acestui element arhitectonic —tamburul— pentru a supra-înălța cupola deasupra arcelor maestre și pandantivilor reprezintă "caracteristica esențială" a tipologiei clasice din cea de a doua perioadă de aur a arhitecturii bizantine, aceluiași răstimp corespunzându-i, așadar, atât cristalizarea temei iconografice, cât și asigurarea spațiului (adecvat) necesar, constituit ad-hoc.[212]

Cu aceasta se completează decorul turlei ce începe cu Pantocratorul, continuând apoi în registrele inferioare cu Ierarhiile cerești (Tronuri, Heruvimi, Serafimi etc.), înfățișate fie frontal, conform treptelor sau cetelor ierarhice, fie în mișcare sau în procesiunea Dumnezeiești Liturghii, apoi cu Proorocii și Apostolii și, însfârșit, în pandantivi, cu Evangheliștii.

Pandantivii constituie unități privilegiate, atât din punct de vedere arhitectonic, cât și simbolic și, nu în ultimul rând, iconografic. Pe lângă faptul că reprezintă o soluție constructivă ingenioasă, îndelung căutată și experimentată, de racordare a emisferei cupolei la o bază pătrată și de transmitere cât mai judicioasă și echilibrată a greutății cupolei (turlei) pe arcurile mari, mai prezintă și avantajul, însemnat din punct de vedere al configurării spațiale, de a închide ("rotunji") spațiul quadrangular până la circumferința tamburului și, de aici, mai departe la cea a cupolei.

Astfel, se realizează efectiv sugestia emisferei cerești în nemijlocită conexiune cu cele patru laturi ale pământului, conform unui simbolism exprimat încă din veacul al VI-lea în cunoscuta *ecfrază* a catedralei din Edesa.[213]

Triunghiurile sferice ale pandantivilor alcătuiesc, prin urmare, spații (pre)destinate iconografic Apostolilor care au răspândit Evanghelia Împărăției până la marginile lumii; conținutul însuși al celor patru Evanghelii —anamneza vieții pământești a Mântuitorului— constituie și esența programului iconografic al Naosului.

Pe de altă parte, dacă prin intermediul pandantivilor se articulează arhitectonic trecerea de la centrul pătrat al naosului la circumferința tamburului, prin intermediul temei Evangheliștilor din pandantivi se pune în evidență legătura nemijlocită —subliniată încă de Dionisie Pseudo-Areopagitul— dintre ierarhiile *Cerească* și *Bisericească*, reprezentate în iconografia turlei, respectiv în programul iconografic al naosului în general. Realizarea arhitecturală și iconografică a acestei

---

[211] Dintre episcopii cu numele de Theodor care au păstorit în Andida (Asia Mică), autorul comentariului citat pare să-și fi compus lucrarea până către anul 1200, conform sumarei prefețe la textul din *PG*, t.CXL (Theodor And., *Protheoria*, c.417; trad. rom. p.300).

[212] Vintilescu,"Arhitectura bizantină", p.308.

[213] Stăniloaie, *Spiritualitate și comuniune*, p.39-40.

conexiuni între spațiul ceresc și cel pământesc este, așadar, încă o dovadă a interrelației reciproc revelatoare dintre arhitectură și iconografie în edificiile bizantine.

Tema Evangheliștilor constituie, în același timp, "cifrul" interpretării în ansamblu a programului iconografic al Naosului ca ilustrare a vieții pământești a Mântuitorului, Întruparea, lucrarea Sa mântuitoare, Jertfa și Invierea, într-un cuvânt esența Istoriei Mântuirii. Episoadele acestei istorii se desfășoară pe bolțile și pe pereții Naosului în registre ("orânduiri", în limbajul erminiilor) orizontale, acoperind suprafețele interioare ale bisericilor ortodoxe. Pe de altă parte, Hristos, —întruparea acestei iconomii ("ενσαρκομενη οικονομια")— în tema Pantocratorului, amplasată în cheia de boltă a cupolei, conferă acestei desfășurări orizontale a iconografiei Naosului, necesara dimensiune verticală, reunind într-un singur Trup Biserica cerească și pământească sub chipul emblematic al Mântuitorului Chivernisitor și Judecător: circumferința orizontală a Naosului (incinta, περιοχη) și Altarului se împlinește vertical cu circumferința cupolei, desemnând figura perfectă simbolic a sferei întregii creații, receptacol al figurii Sfintei Treimi, pe care o reprezintă, sau, mai precis o întruchipează Pantocratorul.[214]

---

[214] Anvergura acestei concepții care desemnează întreaga creație drept spațiu al evanghelizării, în virtutea căreia cei patru evangheliști constituie figuri-cheie ale oricărui program iconografic, este sintetizată în tema iconografică a *Tetramorfului* (Τετραμωρφιον) al cărei multiplu simbolism se regăsește dealtminteri în ermineutica liturgică: "Evangheliile, cum arată și cele patru forme de animale (τα ζωδια), sunt în număr de patru; în aceste evanghelii se cuprinde Dumnezeul tuturor spre care se urcă Cel ce șade deasupra scaunelor Heruvimilor. Fețele acestor animale arătate sunt: prima este asemenea unui leu, a doua asemenea unui vițel, a treia asemenea unui om, iar a patra este asemenea unui vultur. Cea dintâi figură de animal, precum spune ea însăși, exprimă ideia de activitate și puterea conducătoare a Domnului Hristos; figura a doua, arată orânduirea slujirii dumnezeiești; cea de a treia descrie prezența și arătarea cea după om a Domnului Hristos; cea de a patra, asemenea unui vultur care zboară, exprimă clar puterea Duhului Sfânt, care se revarsă asupra noastră. Deci, Sf. Evanghelie după Ioan exprimă nașterea Domnului Hristos de la Tatăl, servirea conducătoare și sklava Sa. El scrie:"La început era Cuvântul". Pe de altă parte Sf. Evanghelist Luca înfățișează chipul și caracterul preoției, căci începe cu preotul Zaharia care tămâia. Sf. Matei povestește nașterea cea după trup a Domnului Hristos: "Cartea neamului lui Iisus Hristos"; această Evanghelie arată chipul omenesc al Domnului. Sf. Marcu și-a început Evanghelia sa de la Duhul cel profetic, care se revarsă din înălțime asupra scriitorilor, zicând: "Începutul Evangheliei precum este scris în prooroci" arătând prin aceasta icoana dătătoare de aripi sufletești a Evangheliei"(Sophron., *Logos*, XIX; trad.rom. p. 370). Felul în care autorul prezintă lucrurile pare a indica faptul că el se inspiră deopotrivă din viziunea proorocului Iezechiel, din cărțile Noului Testament și în același timp din însăși tema iconografică a Tetramorfului, aflată deja în circulație. Se poate observa că simbolurile evangheliștilor nu-și aflaseră distribuirea statornicită în cele din urmă, căci vulturul de pildă este atribuit Sf. Marcu, iar Leul, Sf. Ioan. Pe de altă parte se constată o anume simetrie între tema evangheliștilor din pronaos și tema tetramorfului care de regulă ocupă bolta sau plafonul pronaosului sau pridvorului (extensii ale spațiului evanghelizării), într-o vădită și perfectă simetrie cu tema Pantocratorului; așa cum figurile evangheliștilor încadrează în patru unghiuri figura Pantocratorului, tot așa simbolurile lor încadrează medalionul lui Hristos Emanuel, veche temă iconografică ce semnifică

Este ştiut că spaţiul arhitectonic (eclezial) s-a constituit în funcţie de exigenţele liturghiei, după cum constituirea programelor iconografice s-a făcut în funcţie de simbolismul locaşului şi, implicit, în funcţie de aceleaşi exigenţe liturgice. In contextul acestei interdependenţe se situează, dealtminteri, şi împrejurarea că, de foarte timpuriu, a fost resimţită ca o necesitate reglementarea, dacă nu chiar codificarea iconografiei creştine după un program sau canon din ce în ce mai autoritativ şi generalizat, mai întâi în ceea ce priveşte compoziţia temelor iconografice luate în sine, apoi în distribuirea acestora în spaţiul arhitectural al edificiilor bisericeşti.

Nu este mai puţin revelator faptul că temele iconografice cu valoare şi funcţie prototipică s-au constituit sub autoritarea unei provenienţe supranaturale, aceea a icoanelor αχειροποιεται, adică "nefăcute de mâini omeneşti", pe care Sinodul al VII-lea Ecumenic le enumeră, le confirmă şi le instituie, în ultimă instanţă, canonic, drept tipuri normative, integrate ipso facto în Tradiţia Bisericii.[215]

Pe de altă parte, ca urmare a asimilării tot mai generalizate a literaturii patristice în cult, vastele cicluri narativ-istorice ale iconografiei biblice, desfăşurate pe suprafeţele la fel de vaste ale bazilicilor, încep a se restrînge, făcând loc unei iconografii mai esenţializate, de factură preponderent simbolică — dogmatică şi liturgică— solidară desigur cu configuraţia arhitectonică a edificiului, configuraţie ce se subordonează evident aceleiaşi semnificaţii simbolico-mistice. În acest fel, relaţia iniţială de polaritate λογοσ - εικων, devenită, într-un stadiu intermediar, complementară (text-succesiune de imagini), se constituie, în ultimă instanţă, într-o structură (fr.figure, germ. gesthalt) configurativă coerentă de "Icoană a Iconomiei mântuirii" (η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων), întruchipată de Pantocrator în cheia de boltă a Bisericii - Liturghie.[216]

Se ştie în mod cert că triumful Icoanelor, asimilat cu acela al Ortodoxiei însăşi (843) marchează începutul unei perioade de înflorire generală a artei bisericeşti şi nu în ultimul rând a celei monumentale, cu consecinţe importante în ceea ce priveşte configurarea spaţiului eclezial.

Spiritualitatea ortodoxă, încercată (la propriu şi la figurat) în cursul disputelor cu iconoclasmul, se afirmă cu precădere şi în noua orientare, monastico-

---

proclamarea prezenţei mântuitoare: "Dumnezeu este cu noi", μεθ' ημων ο Θεοσ. Această temă ce semnifică împlinirea profeţiilor mesianice, concentrează în sine aşadar aspiraţiie esenţiale ale Vechiului Testament, şi de aici indicaţiile liturgiştilor privind simbolistica unităţilor arhitectonice care precedă naosul: narthex, exonarthex etc., care înseamnă "zidirea pământului şi cele de pe pământ" încât, temele iconografice destinate acestor spaţii vor fi preluate cu precădere din Vechiul Testament şi în special din Geneză, aşa cum se poate vedea la un foarte elaborat program iconografic precum cel de la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist. artei*, vol.I, p.315).

[215] Supra, cap.III,3.

[216] Supra, cap.III,1, n.24.

liturgică a artei bisericești, mai ales sub influența mânăstirii Studion, unde se constituiseră adevărate ateliere de caligrafi și iconografi, alături de școlile de imnografie și muzică psaltică. Din secolele IX-X, acestei mânăstiri i se alătură primele lavre athonite, focarul spiritualității ortodoxe stabilindu-se treptat în ambianța Muntelui Athos, de unde va iradia în întreaga lume ortodoxă, mai ales după căderea Constantinopolului (1453).

Pe fondul acestei orientări generale monastico-liturgice, edificiile athonite prezintă soluții și trăsături originale, datorate, deopotrivă, evoluției istorice a artei de a construi, dar și unei concepții anume privind ființa și rostul bisericii ca locaș de închinare, așa cum transpare aceasta din întreaga literatură bisricească pe această temă, așa cum s-a menționat mai sus, de la primele descrieri (εκφρασεισ) incidentale de monumente și până la comentariile liturgice propriu-zise (mistagogii, istorii, erminii etc).

Ideea fundamentală a oricăror referiri în acest sens la biserică-locaș este aceea că edificiul de cult trebuie privit ca punct de încopciere, locul prin excelență al articulării divinului cu umanul, "scară a lui Iacob" dinspre și către cer, receptacol al prezenței lui Dumnezeu, dar și punct de convergență a aspirațiilor credincioșilor către Dumnezeu. Ideea se regăsește ca atare la patriarhii și profeții Vechiului Testament, la Moise, David și Solomon, apoi în relația specială a Mântuitorului cu templul din Ierusalim, așa cum reiese din convorbirile cu cărturarii, dar și cu femeia samarineancă, sau cu prilejul alungării negustătorilor din templu. Ea străbate apoi ca un fir călăuzitor toată literatura mistagogică a Părinților care, de la Sf. Chiril al Ierusalimului la Sf. Simeon al Thesalonicului, au tâlcuit rânduielile bisericești și rosturile simbolice ale locașului de cult.[217]

S-a creat astfel o întreagă literatură, tipic bizantină, cu dezvoltări și interpretări care s-au răsfrânt nemijlocit asupra concepției despre locaș în general, înrâurind deopotrivă arhitectura și programele iconografice, adică spațiul eclezial, în ansamblu, dar și în detaliu.[218]

În capitolele precedente, a fost pusă în evidență încărcătura simbolică a locașurilor paleocreștine (Dura Europos), apoi a celor constantiniene; este cert că anumite semnificații simbolice au fost avute efectiv în vedere la construirea edificiilor bisericești și în continuare: un imn siriac din sec.VI descrie catedrala din Edessa ca fiind edificată conform unei simbolistici identificabile încă în scrierile areopagitice.[219]

---

[217] Braniște, *Liturgica*, p.447s; Bornert, *Commentaires lit.*, passim.

[218] "Pe această cale scriitorii bisericești i-au precedat pe artiști, fiind primii care au ilustrat valoarea simbolică a obiectelor materiale: biserica, vestmintele liturgice și ceremoniile și care au văzut în faptele din Vechiul Testament tipuri ale celui Nou, ale Patimilor mai cu seamă, care se continuă în Euharistie" (Turchi,*Civiltà bizantina*, p.280-81).

[219] Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune*, p. 286; cf. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol.II, p.51.

De acum, nu doar în ansamblu, ca amplasare, în plan sau şi în elevaţie, ori ca sistem de boltire, edificiul evocă, fie semnul Crucii fie, prin cupolă, cerul, ci şi în parte, fiecare element arhitectonic (arc, boltă, firidă, panou etc.) este investit cu o anume semnificaţie ce se integrează în simbolistica generală a întregului. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în răstimpurile următoare, principiile de interpretare simbolică a arhitecturii bisericilor creştine se regăsesc nu numai în literatura mistagogică, dar îşi fixează punctele de referinţă în înseşi marile construcţii ale perioadei post-constantiniene şi mai ales în ale celei a lui Iustinian şi a urmaşilor lui: dacă Sf. Sofia din Edesa corespundea areopagiticelor, atunci Mistagogia Sf. Maxim Mărturisitorul corespunde Sfintei Sofia din Constantinopol, în care-şi putea afla sursa de inspiraţie.

În general, acumulările acestor perioade, atât sub aspectul concepţiei, cât şi sub cel al meşteşugului, vor putea fi valorificate într-o nouă sinteză, caracteristică celeilalte perioade clasice a artei monumentale bizantine, aceea de după criza iconoclastă.

Premiza Mistagogiei Sf. Maxim şi, în ultimă instanţă, a oricărei mistagogii de inspiraţie şi descendenţă dionisiană, este aceea că în acelaşi univers liturgic se întrepătrunde doxologia fiinţelor nevăzute şi a celor văzute, ca stări ierarhice reunite în una şi aceeaşi acţiune liturgică de adorare a lui Dumnezeu. S-a observat totodată că universul, strict ierarhizat în concepţia dionisiană, este animat la Sf. Maxim de acţiunea în timp a iconomiei divine, astfel încât "platonismul sacral" al areopagiticelor apare rectificat de "dinamismul istoric" maximian, într-o viziune de ansamblu în care "simbolismul bisericii, întrevăzute ca taină a îndumnezeirii omului şi a întregii făpturi, evocă în acelaşi timp harul divin, cosmosul, omul şi Sf.Scriptura".[220]

Biserica este prin excelenţă "iconică" sau, în accepţia dionisiană, φανεια, arătare, manifestare, exprimare. Însuşi termenul neotestamentar iniţial de εκκλησια, adunare, dar şi loc al adunării, i.e. locaş, întemeiază originar această ambivalenţă a sensurilor pe care o vor prelua şi dezvolta Părinţii ermineuţi.[221]

Termenul de ecclesia conţinând dintru început, aşadar, întru sine, şi sensul, scopul precis al "adunării", adică sinaxa liturgică, desemnează totodată nu numai locul, ci şi momentul încopcierii divinului cu umanul, întruneşte, cu alte cuvinte, dimensiunea spaţială şi pe cea temporală în ceea ce s-a numit "Biserica - Liturghie".[222] Dar nu rămâne cu aceasta mai puţin iconică (*phaneică*), întrucât nu-şi află suficienţa în sine, hic et nunc, ci tinde a transcende spaţiul şi timpul în

---

[220] Maxim, *Myst.*; Drăgulin, "Ecleziologia", p.113.

[221] Sophron., *Logos*: "se numeşte biserică (εκκλησια, adunare) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περιοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş în formă concavă, de scoică (κογχη), după peştera din Betleem şi după peştera în care a fost îngropat Hristos"(cap.II; trad.rom. p.354).

[222] Balthasar, *Liturgie cosmique*, p.244-50.

eshaton, prefigurând adică reînnoirea lor la scară cosmică şi întru eternitate, în "Liturghia perpetuă" a "Noului Ierusalim"(Apoc.21).

Această viziune grandioasă este specifică spiritului bizantin şi teologiei răsăritene în general: porneşte, cum s-a văzut, de la Constantin cel Mare, se manifestă plenar odată cu Iustinian philoktistes şi se regăseşte de-a lungul istoriei Bizanţului, exprimată ca atare de împăraţi precum Constantin VII Porfirogenetul sau Ioan VI Cantacuzinul, pentru a fi lăsată moştenire despoţilor de Mistra şi Trapezunt, cnezilor, ţarilor şi voievozilor ortodocşi în genere, ctitori de artă monumentală bisericească printr-o vocaţie exercitată constant.

Teologic vorbind, numai în cazul unei atari viziuni se poate aborda programul iconografic articulat la arhitectură. Căci viziunea Părinţilor asupra Iconomiei divine în întregul ei, de la creaţie la eshaton, ca pre-figurare sau, în termeni liturgici mai apropriaţi, ca pre-gustare a Împărăţiei este întruchipată în "Biserica - Liturghie" şi, nu în ultimul rând, în realizările artei monumentale, arhitectură şi iconografie, astfel încât anamneza desfăşurată liturgic se regăseşte simultan în programul iconografic, constituit ca η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, Icoană a Iconomiei mântuitoare, "cea pentru noi".[223]

În această ordine de idei, Sf.Maxim Mărturisitorul arată că "biserica pământească simbolizează Biserica cea luminată a Ierusalimului ceresc" şi complementar, "sfânta biserică a lui Dumnezeu este icoană a lumii sensibile. Ea are drept cer dumnezeiescul altar, iar ca pământ frumuseţea naosului".[224]

Este de notat aici, mai întâi, evidenta coerenţă a principiilor ermineutice de-a lungul timpului şi în spaţii diferite: cupola catedralei din Edessa era, cum am văzut mai sus, "cerul cerurilor", aserţiune asimilabilă cu simbolistica altarului la Sf. Maxim, şi se sprijinea pe cele patru arcuri mari, ce reprezentau, în viziunea autorului descrierii, cele "patru laturi ale lumii" locuite; dar aceste arcuri maestre configurează, arhitectonic, partea centrală, miezul însuşi al naosului, care la Sf. Maxim închipuie, deasemenea, pământul.

Este iarăşi edificator că, din multele posibilităţi de a numi această corespondenţă simbolică, mistagogul alege pentru a desemna pământul, sintagma "frumuseţea naosului". Explicaţia acestei opţiuni care, la un teolog de recunoscută acrivie ca Sf.Maxim nu poate fi întâmplătoare, trebuie căutată, desigur, în concepţia maximiană însăşi despre relaţia reciproc revelatoare dintre inteligibil şi sensibil;[225] dar este de aflat nu mai puţin în realitatea de fapt oferită de arta monumentală a "primei vârste de aur a artei bizantine"din timpul şi de după domnia lui Iustinian. "Frumuseţea naosului" trimite la arhitectura şi podoaba

---

[223] Supra, cap.III,2.
[224] Maxim, *Myst.*I; trad.rom. p.349.
[225] Supra, cap.III,1, n.27.

decorului Sfintei Sofii şi a celorlalte edificii ale oikoumenei creştine, binecunoscute Sf. Maxim.[226]

De vreme ce "specificul structurii Bisericii uneşte în chip tainic lumea văzută şi cea nevăzută" este firesc ca arta bizantină să înfăţişeze o liturghie săvârşită de oameni, dar al cărei prototip îl constituie Liturghia Puterilor Îngereşti. Or, tocmai contribuţiei decisive a Sf. Maxim în valorificarea scrierilor dionisiene i se datoreşte faptul că "semnificaţia simbolico-mistică a bisericii şi a serviciului divin, asociată cu numele areopagiticelor, se întâlneşte de-a lungul întregii literaturi teologice a Bizanţului".[227]

Un exemplu edificator în acest sens este oferit de unul din liturgiştii reprezentativi pentru spiritualitatea bizantină, episcopul Theodor de Andida, care redeschide în secolul al XII-lea seria comentariilor liturgice reluând, între altele şi două teme dionisiene devenite leit-motive ale literaturii (mistagogice) de iniţiere, rafinate evident între timp şi îmbogăţite cu multiple semnificaţii de reflexia teologică, îmbrăcând totodată şi o expresie mult esenţializată.[228]

Din seria de definiţii tinzând să elucideze raportul dintre prototip şi icoană, aceasta aduce unele precizări remarcabile. Este de reamintit aici că, în toiul disputei iscate de iconoclasm, Sf. Ioan Damaschin ilustra de o manieră asemănătoare impasul aceleiaşi definiri a relaţiei icoană - prototip.[229]

Episcopul Theodor al Andidei reţine ca pe un lucru stabilit conţinutul pozitiv al definiţiei şi, prin urmare, insistă asupra fazei negative, apofatice, delimitând chipul (simbolul, în sens larg) de prototip. Primul nu poate "să salveze" întrutotul, neschimbată, asemănarea persoanei, dar mai ales *identitatea* (ταυτοτησ); acesta este cuvântul cheie în funcţie de care se defineşte raportul dintre prototip şi chip. În mod pe deplin edificator, în sfera prototipului intră "persoana", "momentele", "ordinea cea dintâi şi cea de a doua", "dar mai ales identitatea", proprietăţi enumerate de liturgist şi care nu se regăsesc ca atare în ceea ce priveşte "replica" figurală, chip, simbol, asemănare, enigmă etc. Pentru a circumscrie însă domeniul propriu al acestora din urmă, autorul nu procedează sintetic ci mai degrabă expozitiv, prin acumulări mai mult sau mai puţin incidentale, pe parcursul comentariului său.

O altă idee dionisiană, citată expres de data aceasta, se referă concret la tema arhiereului liturghisitor care poartă în sine chipul Marelui Arhiereu, Hristos, "precum ne arată foarte limpede marele Dionisie" spune liturgistul Theodor,

---

[226] Implicarea în disputele doctrinare i-a prilejuit Sf.Maxim străbaterea oikoumenei creştine atât în Răsărit cât şi în Apus (Roma), inclusiv în Nordul Africii (Stăniloae, *Filocalia*, vol.II, p.9-11).

[227] Drăgulin, "Ecleziologia", p. 113,219.

[228] "Nici o enigmă, nici un simbol, nici o comparaţie nu pot să respecte întrutotul, în mod neschimbat, asemănarea lucrurilor cu care se compară şi nici nu pot să păstreze asemănarea persoanei şi a momentelor şi a ordinii celei dintâi şi a celei de a doua şi a celor ce urmează, dar mai ales identitatea. Ci s-au înfăţişat aşa încât să poată purta icoana prototipului"(Theodor And., *Protheoria*, cap.XVI; trad.rom. p.309).

[229] Supra, cap.III,2, n.9.

continuând: "el spune că Sf. Liturghie, care se săvârșește sub ochii noștri, se săvârșește spre imitarea puterilor cerești ale cetelor acelora al căror simbol îl poartă liturghisitorii".[230]

În această ordine de idei, trebuie precizat că autorul își legitimează de la bun început demersul ermineutic, și anume prin necesitatea unei tâlcuiri complete și unitare a "celor ce se săvârșesc în Sf. Liturghie" (cap.1); dacă, însă, cineva ar constata, pe bună dreptate, că aceleași obiecte sau acte liturgice au și alte semnificații simbolice, "nicidecum să nu se mire, ci numai să ia seama dacă și acestea duc spre învățătura de credință dreaptă" (cap.4). Cu alte cuvinte, în situația, frecvent întâlnită dealtfel, a unui simbolism multiplu, criteriul de apreciere rămâne "regula fidei", soluție ce s-a impus, desigur, ca urmare a acumulărilor survenite pe parcursul multor secole de tradiție ermineutică vie, mereu reluată creator și adâncită.

În veacul al XII-lea, această idee constituia deja un bun al tradiției, fapt conștientizat ca atare în comentariul liturgic al episcopului Theodor al Andidei. De tradiție ține, desigur, și elogiul chipului sau imaginii în genere ca posibilitate de a exprima invizibilul prin vizibil (cap.II) și tot pe seama tradiției este pus de episcopul tâlcuitor un alt argument decisiv, revelator pentru tematica iconografică: "dar mai există și al treilea cuvânt pentru cele spuse mai înainte, care s-a transmis bisericilor lui Dumnezeu, într-un mod distins și plăcut Lui, odată cu Sfânta Liturghie...cel al expunerii sfintelor icoane prin culori. În acestea se văd de cei pioși toate tainele istorisite (zugrăvite, n.n.) ale Întrupării lui Hristos Dumnezeul nostru de la însăși venirea arhanghelului Gavriil la Fecioara, până la Înălțarea la cer a Domnului și A doua Venire a Sa".[231]

Dacă Părinții Sinodului al VII-lea Ecumenic stabileau corespondența dintre Evanghelie și Icoană, liturgistul secolului al XII-lea alătură Icoanele de Liturghie într-o aceeași relație care exprimă Istoria Mântuirii, Oikonomia, cuprinzând adică "toate tainele Întrupării", de la Bunavestire la Parusie, ca tot atâtea teme iconografice consacrate de o îndelungată tradiție care include, nu în ultimul rând, un teolog al icoanelor ca Sf. Ioan Damaschin. În spiritul aceleiași tradiții, episcopul Theodor recurge la verbul ιστορεω pentru a desemna tainele zugrăvite, nu fără a preciza în prealabil că este vorba de icoanele așazicând plastice, înfățișate "prin culori", spre a le deosebi de celelalte accepțiuni ale chipului (icoanei), așa cum le enumerase odinioară Sf. Ioan Damaschin.[232] Este de remarcat, pe de altă parte, aceeași coerență și în ceea ce privește înșiruirea temelor potrivit unei taxinomii iconografice anume, menită să ilustreze Istoria Mântuirii de la începuturi la sfârșitul de obște, după principiul anamnezei liturgice a marilor sărbători (praznice) împărătești, momente ordonatoare, de referință, ale ciclului liturgic și celui iconografic deopotrivă, dar, în timp ce Sf. Ioan vorbește de

---

[230] Theodor And., *Protheoria*, cap.XXVIII; trad.rom.p.316?.
[231] Theodor And., *Protheoria*, cap.III; trad.rom.p.302.
[232] Supra; cf. Schonborn, *Icone du Christ*, p.192.

"minuni", Theodor de Andida le numeşte "taine" (ale Iconomiei), fapt ce consfinţeşte încăodată perceperea în registru liturgic a evenimentelor mântuirii.

Liturgiştii nu descriu decorul pictural al vreunei biserici anume, deoarece nu-şi propun să evidenţieze cazuri particulare precum autorii de descrieri (εκφρασεισ) de monumente, întrucât preocuparea lor de căpetenie este aceea de a tâlcui Liturghia şi, în acelaşi plan al generalului, al tradiţiei universale, deci, simbolismul "casei lui Dumnezeu" în care se săvârşeşte Liturghia. Totodată, ei exaltă frumuseţea şi podoaba bisericii, fără de care spaţiul eclezial nici nu poate fi conceput.[233]

Aceasta nu înseamnă, însă, că aceste tratate liturgice nu conţin şi unele explicaţii ce pot fi luate ca tot atâtea indicaţii de ordin iconografic, ca, de pildă, în comentariul Sf. Sofronie al Ierusalimului. Aflăm astfel de indicaţii în cap.14, unde evocă "simfonia îngerilor şi a oamenilor" în cursul Sf. Liturghii, la care "cântă şi apostolii", apoi la cap.17, în care autorul arată că la citirea Apostolului "se ridică Sf. Pavel întocmai ca un ostaş foarte curajos" — aluzie la zugrăvirea Apostolului Neamurilor cu atributul iconografic al sabiei, în unele reprezentări murale sau pe icoane; în fine, lectura Evangheliei evocă prin excelenţă activitatea pământească a Mântuitorului, evocare potenţată vizual, aşa cum s-a mai arătat, de iconografia specifică naosului.[234]

Pe de altă parte, adunarea (συναξισ) configurează nu numai Tainele, ci şi Trupul lui Hristos, adică evenimentele, dar şi locul teologic al producerii lor, fapt ce implică aspectul teandric şi viziunea Bisericii universale în termenii unui Nicolae Cabasila.[235]

În acest fel, realitatea "Liturghiei-Biserică" îşi află rădăcinile în viziunea"Liturghiei cosmice" a Sf. Maxim Mărturisitorul, evocată mai sus, cu ecouri în timp până la Sf. Simeon al Thesalonicului, în concepţia căruia Biserica "închipuieşte şi cele de pe pământ, din cer şi mai presus de ceruri", "închipuieşte cerul împreună cu raiul", însfârşit "închipuieşte şi taina Treimii".[236]

---

[233] "Biserica este frumoasă -va spune mai târziu Sf.Simeon al Thessalonicului- pentru că Acela ce a venit către noi cu frumuseţea ca un fără de prihană este frumos şi este Mire, iar Biserica cea nuntită Lui este frumoasă ca o neîntinată" (Simeon Thess., *Tractat*, p.124; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.649).

[234] Sophron., *Logos*, cap.XIV, XVII, XVIII; trad.rom. p.368-69.

[235] Cabasila, *Tâlcuirea lit.*, p.91: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din trupul Lui".

[236] Simeon Thes., *Tractat*, p.109; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.640-41, unde observă indiciul unei întreite semnificaţii simbolice a bisericii ca "Împărăţie a lui Dumnezeu" : "cerească, pământească şi interiorizată în inimile credincioşilor înşişi".

Altarul - *cerul cerurilor*

În legătură cu Sf. Altar, episcopul liturgist Theodor de Andida face mai întâi menţiunea cu caracter exegetic istorico-biblic potrivit căreia "Altarul bisericii noastre s-a dezvoltat cu acelaşi rost ca şi Sfânta Sfintelor cultului umbrit al iudeilor, dar este cu mult superior". El argumentează această superioritate prin enumerarea celor ce se află efectiv în spaţiul absidei principale a bisericilor ortodoxe şi în primul rând "Sfânta Masă, pe care se jertfeşte Mielul care ridică păcatele lumii", fiind pentru aceasta "incomparabil mai sublimă decât masa aceea a Vechiului Testament", trecând apoi în revistă şi proscomidiarul, ciboriul (baldachinul), sintronul etc.[237]

La Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Altarul poartă numele de jertfelnic după Sf. Mormânt al Domnului" şi, spre deosebire de ermineutul din Andida, tâlcuirea ierarhului ierusalimitean accentuează aici nu relaţia cu jertfelnicul vetero-testamentar ci cu "jertfelnicul cel mai presus de ceruri", "al Arhiereului care a străbătut cerurile" (Evrei, 4,14) unde, conform unei de-acum îndelungate tradiţii, "liturghisesc îngerii lui Dumnezeu". Având, totodată, în vedere şi sugestia etimologică a cuvântului (altar — loc înalt), liturgistul exaltă semnificaţia simbolică a acestuia, extinzându-o la momentele Parusiei şi Judecăţii Domnului, prelungind, aşadar, dimensiunea *oikonomică* în perspectivă *eshatologică*.[238]

Dacă, după enunţul Sf. Gherman, ιερατειον desemnează "cele ale sfinţeniei", Sf. Simeon Thesaloniceanul confirmă şi argumentează, la rândul său, că "aşa cum biserica este sfântă datorită altarului", tot astfel "Altarul este sfânt pentrucă în el se află Sf. Masă sau Prestolul pe care se săvârşeşte Sf. Liturghie"; Prestolul întruneşte semnificaţii multiple întrucât, pe de o parte, "simbolizează mormântul lui Hristos", iar pe de alta ,"tronul lui Dumnezeu" şi reprezintă nu mai puţin "masa Cinei celei de Taină".[239]

Şi pentru un alt liturgist, Sf. Sofronie al Ierusalimului, "Sfânta Masă înseamnă sfântul mormânt în care a fost îngropat Domnul", iar "Sf. Proscomidie înseamnă locul Căpăţânii în care a fost răstignit Domnul Hristos şi pentru aceasta se aduce jertfa în acest loc".[240] Precum se poate vedea, îndelungata tradiţie simbolică face ca, în sec. XIII-XV, să se asimileze într-o asemenea măsură simbolismul cu funcţionalitatea, încât să se modifice chiar raportul cauză - efect; de fapt, tocmai pentru că aici, la Proscomidiar, se săvârşesc preparativele Jertfei, se conferă acestuia calitatea de simbol al Golgothei, fapt solidar cu semnificaţia zugrăvirii, în acest spaţiu, între alte teme evocatoare ale Jertfei, Răstignirea Domnului, în varianta compoziţională restrânsă, cu Maica Domnului şi Sf. Ioan

---

[237] Theodor And., *Protheoria*, cap.VII; trad.rom. p.303-304.
[238] Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom.p.357-59.
[239] Germanos, *Hist.Eccles.*, trad.rom.cit. *MO* XXXI (1981) nr.3-4, p.289; Simeon Thess., *Tractat*, p.643-44.
[240] Sophron., *Logos*, cap.III; trad.rom. p.357-59.

Evanghelistul de o parte și de alta a Crucii, temă ce-și are corespondentul și în icoanele —*Molenii*— care încoronează catapeteasma.

O iconografie mai evoluată, de inspirație strict liturgică, va încetățeni la Proscomidiar chiar ilustrarea iconografică a Troparului Proscomidiei: "În mormânt cu Trupul...", iar în spațiile adiacente, (pre)figurări ale Jertfei din Vechiul și Noul Testament, un loc special ocupându-l Cina de la Emaus, care încheie ciclul evanghelic al Patimilor și Invierii desfășurat în Naos și constituie, totodată, un *memento* euharistic, conținând și momentul iconografic-liturgic "*fracțio panis*".[241]

Sf. Masă dă, așa cum s-a precizat, măsura sfințeniei Altarului (ιερατειον); de aici și semnificația specială cu care este investită, la episcopul Theodor de Andida, de pildă, care-i fixează astfel coordonatele simbolice: (trapeza) "ne înfățișează o linie de întretăiere a cerului și a pământului"; dacă se ia în considerare și baldachinul de deasupra, atunci "are poziția de centru al coloanelor și al ripidelor în cerc și, în mod natural ea însăși ar putea fi considerată drept cerc...toți mărturisind că centrul pământului a fost delimitat în Ierusalim și acolo a îndurat Domnul toate cele ale Patimilor".[242]

Autorul înmănunchează în puține cuvinte o serie de considerații de ordin istoric, geografic, cosmologic etc., care converg geometric, așazicând, în a constitui sau măcar sugera ambianța spațială și semnificația simbolică specifică "centrului absolut", "centrului lumii", ομφαλοσ, localizat în Ierusalim.[243] Sf.Masă este centru al circumferinței delimitată de coloane și, funcțional liturgic, de procesiunea înconjurătoare a (purtătorilor) ripidelor; sugestia spațială este dată așadar atât de arhitectură cât și de poziționarea liturghisitorilor, pe de o parte, iar pe de alta, ea este potențată vizual-plastic și teologic-simbolic de temele iconografice circumscrise prin tradiție absidei: teoria de ierarhi, ca niște "coloane", într-adevăr, în registrul de jos al hemiciclului, apoi friza ornamentală circulară de medalioane ale ierarhilor și, în fine, *Împărtășirea Apostolilor* și/sau *Liturghia Îngerească*, scene care întrunesc toate elementele de sugestie spațială menționate, inclusiv dispoziția geometrică în cerc.

Sf. Masă este, totodată, și centru al unei sfere pe care o delimitează (parțial) baldachinul mai întâi, apoi, la un nivel mai amplu, însăși semicalota Altarului, ilustrând ideea interferenței cu bolta cerească pe "linia de întretăiere a cerului cu pământul" formulată de ermineut și sugerând puterea sau energia (harică) iradiantă ce-și are sursa în centrul absolut pentru a se răspândi apoi în sfere tot mai vaste. Este de remarcat, în același timp, că, în viziunea liturgistului, acest simbolism posedă o aplicabilitate generală și universal valabilă, chiar și atunci când nu sunt întrunite toate elementele spațiale menționate, ci doar partea cea mai semnificativă a lor: "celui ce ar zice că nu fiecare biserică are baldachin și fundament, piedestal

---

[241] Ștefănescu, *Iconografia*, p.79-80.
[242] Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.
[243] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.234-36.

şi coloane, este de ajuns să-i spunem că fiecare are statornicită forma circulară a Altarului. Şi absida Altarului reprezintă emisfera cerească, având în mijloc, sub ea, Sfânta Masă."[244]

Configuraţiei arhitectonice care realizează ca pe o condiţie sine qua non această dispoziţie spaţială fertilă în sugestii şi semnificaţii simbolice, i se alătură, tocmai întru potenţarea acestui simbolism uranian specific spaţiului boltit (arc, boltă, cupolă), iconografia nu mai puţin specifică a concăi, în care tronează Πλατυτερα — *Maica Domnului cea mai cuprinzătoare decât cerurile*, ca Una ce a cuprins în sânul său pe Cel Necuprins (απερυγραπτος, αχωριστος) şi de aici şi denumirea de Η Χωρα του Αχωριστου, întâlnită de pildă în celebrul mozaic de la Mânăstirea Chora (Kharie Djami) din Constantinopol. Variantele temei sunt desigur multiple, dar sensul este acelaşi din punct de vedere simbolic pentru Altar — "Cer al cerurilor", sintagmă aparţinând aproape tuturor mistagogilor: Sf. Maxim, Sf. Gherman etc.[245]

Din această perspectivă, devine instructivă, în mod neaşteptat, poate, evocarea în acelaşi context a Crucii eshatologice, veche temă paleocreştină, consacrată, în primele secole, decorului absidei şi ulterior cupolei, practică reinstaurată, după cum se ştie de iconoclaşti. Or, din faptul uşurinţei acestei substituiri —a *Platyterei* cu *Crucea*— decurge şi oportunitatea alăturării, din punct de vedere al simbolismului, a celor două teme. Teologii iconoduli au avut a insista, cei dintâi, asupra circumscriptibilităţii Trupului Domnului, atât în faptul Întrupării în sânul Maicii Sale, cât şi la răstignirea pe Cruce, făcând din aceasta un argument al realităţii Întrupării Domnului şi deci al posibilităţii zugrăvirii Sale, împotriva tezelor iconoclaste, care negau putinţa circumscrierii ipostasului Mântuitorului în icoane.[246]

Prin forma sa cu totul specifică, iradiantă şi nu limitativă, care nu închide precum cadrul (rama) unui tablou, ci deschide, trimite în cele patru laturi, Crucea potenţează în cel mai înalt grad sugestia infinităţii spaţiale, a atotcuprinderii şi de aici consonanţa simbolică cu aceea a "*Platyterei*". Dacă până la cezura iconoclastă Crucea a fost investită să decoreze cu precădere bolta absidei —"cer al cerurilor"—[247], în perioada iconoclastă (726-843) s-a încercat impunerea ei ca substitut aniconic pentru figura Maicii Domnului, pentru ca, după triumful Ortodoxiei, să se generalizeze zugrăvirea Maicii Domnului în bolţile altarelor. Or, fiind vorba de aceeaşi semnificaţie a *Platyterei*, respectiv atotcuprinderii, care avea menirea potenţării simbolismului semicalotei altarului, calitate întrunită deopotrivă şi de Cruce, faptul impunerii totuşi a temei Maicii Domnului în pofida

---

[244] Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom. p.311.

[245] Maxim, *Myst.*,I; trad.rom.p.348; Germanos, *Hist.Eccles.*,I; trad.rom.p.318; Theodor And., *Protheoria*, cap.XVIII; trad.rom.p.311; cf. Ştefănescu, *Iconografia*, p.63.

[246] Stăniloae, "Hristologie şi iconologie ", p.46s.

[247] Cu excepţiile cunoscute, precum Parenzo, unde Maica Domnului decorează conca absidei (mozaic din sec.VI).

unor persistente rezerve, remanente chiar şi după consumarea fenomenului iconoclast, denotă existenţa (operantă) a altor exigenţe, atât funcţionale cât şi de natură simbolică.

În această ordine de idei, având în vedere uzanţa statornicită în răstimpul de după triumful Ortodoxiei, a încadrării *Platyterei* cu *Bunavestire* de o parte (Nord) şi respectiv *Cina de la Emaus* de alta (Sud), precum şi faptul că atunci când semicalota se prelungeşte cu o boltă mai vastă spre arcul triumfal (de deasupra tâmplei), pe această boltă se zugrăveşte de regulă *Înălţarea Domnului*, devine evident principiul sau resortul care guvernează coerenţa desfăşurării programului iconografic ce porneşte dinspre Altar cu *Bunavestire*, trece în revistă în Naos momentele vieţii pământeşti a Mântuitorului, revine spre Altar cu *Arătările după Înviere* (Emaus), pentru a-şi afla încheierea cu momentul *Înălţării* în bolta dintre semicalotă şi arcul triumfal, dar şi cu împlinirea făgăduinţei eshatologice: "Acest Iisus care S-a înălţat de la voi la cer, astfel va şi veni, precum L-aţi văzut mergând la cer" (Fapte,1,11).

Nu se poate ignora, totuşi, că această coerenţă este, deasemenea, consonantă cu semnificaţia eshatologică a Crucii — "semnul Fiului Omului", ce va preceda Parusia. Dar, în timp ce Crucea este şi rămâne semnul, aşazicând, al Iconomiei, Maica Domnului este figura Iconomiei, emblema, efigia prin excelenţă a Întrupării, dar şi a Bisericii. Prin urmare, tocmai exigenţa articulării programului iconografic ca Icoană a Iconomiei a consfinţit figurarea Maicii Domnului în conca Altarului, în deplină armonie, totodată, şi cu îndoita semnificaţie iconomică a Sfintei Mese: peştera din Betleem a Naşterii Domnului şi mormântul Golgothei din care a înviat.

Aceasta nu epuizează, desigur, multitudinea valenţelor simbolice cu care este investit Altarul în ansamblu şi în elementele ce-l compun, cu atât mai mult cu cât simbolismul respectiv este abordat uneori în mod sensibil diferit de fiecare tâlcuitor în parte. Astfel, pentru Sf. Sofronie al Ierusalimului, ciboriul, de pildă, evocă corabia lui Noe, în timp ce coloanele sale, în număr de patru, ar putea indica de exemplu convergenţa simbolurilor evangheliştilor în figura Tetramorfului.[248]

După acelaşi liturgist, "sintronul este tipul tronului Dumnezeiesc, la care S-a înălţat Domnul după ce a biruit moartea", aserţiune ce-şi află corespondentul iconografic în zugrăvirea în bolta ce prelungeşte semicalota Altarului, a temei *Înălţării*. Pe de altă parte, explică liturgistul, "sintron se zice, adică un scaun în care stau mai mulţi, pentru că aici stau împreună Fiul cu Tatăl", afirmaţie în care, pe lîngă explicaţia de natură etimologică în stilul cunoscut al Sf. Sofronie, este de remarcat totodată indiciul unui posibil argument pentru uzanţa, foarte rară dealtminteri, de a se zugrăvi în conca absidei reprezentarea Sf. Treimi, percepută totuşi ca o abatere de la programul consacrat, ca o excepţie în raport cu regula, cu canonul iconografic.

---

[248] Sophron., *Logos*, cap.II şi XIX; trad.rom. p.354 şi 370.

Pentru un liturgist posterior, Sf. Simeon al Thesalonicului, baldachinul sau ciboriul semnifică "slava lui Dumnezeu, lumina în care se învăluie, după cuvântul psalmistului, ca şi cu o haină" tâlcuire ce nu poate fi fără legătură cu asimilarea, în cercul teologilor bizantini, al căror exponent era şi ierarhul thesalonicean, a doctrinei isihasmului palamit privitoare la "lumina taborică".[249] Dar ea evocă totodată, chiar şi în acest context eterat, epurat de accidental şi facticitate istoristă, vechea tradiţie a consacrării spaţiului boltit ca loc de glorificare, slăvire prin excelenţă, tradiţie ce urcă până la arcosoliile martirilor din catacombe şi care este cu atât mai operantă în cazul ciboriului cu cât acesta este în nemijlocită legătură cu Sf. Masă şi cu dubla semnificaţie simbolică a acesteia, de peşteră a Betleemului şi mormânt al Golgothei.

În aceeaşi ordine de idei, spaţiul Proscomidiarului, boltit de asemenea în partea superioară, îmbină constant acest ambivalent simbolism consacrat de tradiţie, închipuind, pe de o parte, locul naşterii Domnului, peştera, iar pe de alta, Mormântul Său. În funcţie de desfăşurarea Liturghiei, "Sfântul Trup se lasă la Proscomidiar ca şi cum ar fi în Betleem, unde s-a născut Domnul Hristos"; dar în acelaşi timp "Proscomidiarul simbolizează, totuşi, şi locul şederilor Domnului în Nazaret, şi în plus, în Capernaum."[250] Asemenea episcopului Andidei, Theodor, antecitat, Sf. Simeon Thesaloniceanul arată că purtarea cinstitelor Daruri de la Proscomidiar la Sf. Masă evocă drumul Domnului de la Betleem la Ierusalim. Datorită acestui polisimbolism, în spaţiul Proscomidiarului se zugrăvesc de regulă teme cu conotaţie euharistică, precum Iisus Prunc în Potir, sau teme evocatoare ale Jertfei de pe Golgotha; în consonanţă cu interpretările liturgiştilor, este înfăţişată aici, uneori, şi Naşterea Domnului, în mod neaşteptat poate, dar nu cu totul surprinzător dacă se ia în considerare faptul că în compoziţia acesteia au putut fi identificate elemente iconografice, anumite detalii ce prefigurează Jertfa de pe Cruce a Domnului.[251]

Deplasarea accentului de la istoria biblică la Liturghie conduce deci de la exegeză la ermineutică, asimilează totodată şi transferă corespunzător valenţele simbolice ale spaţiului eclezial, atât în ceea ce priveşte arhitectura cât şi iconografia. Pentru Theodor de Andida, "strămutarea sfintelor de la Proscomidiar şi ducerea lor la Sf. Masă, după Heruvic, simbolizează mergerea Domnului din Betania la Ierusalim...Depunerea Sfintelor pe Sf. Masă ne aminteşte în acest moment foişorul cel aşternut al Cinei din Joia Patimilor, iar după puţin timp, aceeaşi depunere a Sfintelor ne aminteşte şi înălţarea pe Cruce şi la sfârşit simbolizează îngroparea şi învierea şi după aceea Înălţarea."[252]

Liturgistul dezvoltă, aşadar, o simbolistică secvenţială în deplină armonie cu ciclurile narative iconografice mai vechi, încât este greu de precizat cu

---

[249] Simeon Thess., *Tractat*, p.647-48.
[250] Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom. p.306.
[251] Stăniloae, "Locaşul bisericesc", *MB* XXXI (1981) nr.3-4, p.302.
[252] Theodor And., *Protheoria*, cap.X; trad.rom.p.308.

certitudine sensul raportului cauză-efect, adică cine pe cine inspiră; având în vedere faptul redeşteptării interesului pentru iconografia narativă a Patimilor în pictura perioadei următoare, este de reafirmat încăodată preeminenţa reflexiei teologice în raport cu evoluţia iconografiei, cu atât mai mult cu cât, precum se vede, simbolismul, care condiţionează această evoluţie, este el însuşi în desfăşurare, urmând îndeaproape succesiunea momentelor Liturghiei.

Prin urmare, Liturghia oferă "cheia ermineutică" de constituire şi interpretare a programului iconografic şi în această "cheie" liturgică se poate "citi" iconografia ortodoxă în esenţa ei de Icoană a Iconomiei mântuirii. Privită în această perspectivă, plurivalenţa simbolisticii locaşului nu mai crează impresia unor simple acumulări sau juxtapuneri de semnificaţii, ci se integrează într-o viziune de ansamblu, nu statică, ci în desfăşurare, deoarece, pliindu-se pe dimensiunea timpului liturgic, actualizează, odată cu succesiunea momentelor zilei liturgice şi apoi a unităţilor constitutive — sărbătorile anului liturgic, întreaga istorie a mântuirii, Iconomia condensată, de asemenea în desfăşurare: ciclul Praznicelor, Sinaxarul etc.

Acesta este unul din rezultatele —în ordinea iconografiei— a orientării monastice-liturgice a spiritualităţii bizantine şi nu în ultimul rând a artei, după triumful Ortodoxiei. Prestigiul acestui curent va duce curând la încercarea de transpunere iconografică a însuşi tipicului unor slujbe precum este versiunea iconografică a Acatistului Maicii Domnului.

Naosul - *podoaba zidirii.*

Pentru comentatorii liturgişti, prezenţa tâmplei (catapetesmei sau iconostasului) între Altar şi Naos semnifică, în principiu, "osebirea celor văzute de cele nevăzute";[253] ea a fost pusă într-o relaţie simbolică de genul tip - antitip cu catapeteasma templului din Ierusalim.[254]

Pot fi decelate, în diferitele comentarii liturgice, unele indicaţii privind stadiul constituirii tâmplei şi al iconografiei specifice ei pentru anumite perioade din evoluţia acesteia. Este amintită astfel partea inferioară, respectiv vechii cancelli (καγκελλοι), grilajul iniţial care separa absida bazilicii de navă, închipuind, în interpretarea Sf. Sofronie al Ierusalimului, "îngrăditura mormântului Domnului".

Între timp aceşti cancelli au devenit o adevărată colonadă, susţinând o arhitravă şi constituind apoi ceea ce ermineuţii secolelor XIV - XV numesc "cosmetul" (κοσμητησ), denumire care întruneşte, etimologic, noţiunile de rânduială şi podoabă, conform unei vechi obişnuinţe a spiritului grecesc. Astfel, şi în viziunea Sf. Sofronie, cosmetul este "împodobit după rânduiala legală, făcând

[253] Simeon Thess., *Tractat*, pt.V; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648.
[254] Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.358.

să apară pecetea împodobită prin Crucea Domnului Hristos Cel Răstignit"; el menționează în mod explicit prezența Sf. Cruci deasupra tâmplei cu icoana răstignirii, ceea ce ar însemna și prezența icoanelor Maicii Domnului și a Sf. Ioan Evanghelistul, de o parte și de alta a Crucii, conform configurației actuale a compoziției numite "Molenii", dar nu face mențiune specială și de alte icoane, decât în mod generic de "podoabă după rânduiala legiuită".[255]

Descrierea Sf. Simeon al Thesalonicului este mai explicit concordantă cu configurația actuală a bisericilor ortodoxe. Menționează, ca și antecesorul său, cancellii și cosmetul (arhitrava) cu icoane și totodată semnificația simbolică (nu doar tipică), anume din punct de vedere iconografic: "Drept aceea și deasupra tâmplei, adică în mijlocul sfintelor icoane este Mântuitorul Hristos, iar de o parte Maica Lui și de alta Botezătorul, Îngeri, Apostoli sau altcineva dintre Sfinți, arătând cu unele ca acestea cum că într-acest chip este Hristos în cer împreună cu Sfinții Lui și aici cu noi și cum că iarăși va să vie".[256]

Tâmpla constituie, prin urmare, nu doar spațial-configurativ ci și simbolic, un plan de interferență între văzut și nevăzut, sensibil și inteligibil, fiind investită, din punctul de vedere al programului iconografic cu aceleași multiple valențe de sinteză simbolică. Ea tinde să reconstituie în mic, esența programului iconografic al unei biserici ortodoxe.

Prin "orânduielile" sau registrele statornicite de o tradiție nu foarte îndepărtată în timp, tâmpla înfățișează mai întâi structura ierarhică a Bisericii, dar și desfășurarea ("evoluția") iconomică; regăsim Profeții, Apostolii, ca tot atâtea trepte ale ierarhiei Bisericii triumfătoare, dar regăsim și ciclul Praznicelor Împărătești, adică Iconomia în succesiunea momentelor sale esențiale, așadar sinteza programului iconografic însuși, o structură în desfășurare spațio-temporală. Este ideia călăuzitoare a ermineutului, accentuată de faptul că Sf. Simeon are în vedere nu Crucea răstignirii, de deasupra tâmplei ci icoana, numită Deisis, a Mântuitorului pe tron, încadrat de Maica Sa și de Înaintemergătorul, ca intercesori, icoană ce constituie nucleul unei compoziții mult mai dezvoltate, desfășurată în contextul mai larg al Supremei Judecăți. Dacă "Moleniile" sau Crucea Răstignirii care încununează tâmpla constituie un memento al Jertfei de pe Golgotha, actualizată la fiecare Liturghie, compoziția "Deisis" din centrul tâmplei constituie un memento al Parusiei, o încredințare permanent vizibilă adresată credincioșilor "cum că iarăși va să vie", arată ermineutul. Liturgic și iconografic deci, tâmpla reunește ierarhiile, cerească și bisericească, într-o aceeași sinaxă doxologică, dar și comemorează, anamnetic Iconomia în momentele ei esențiale.

Iconografia tâmplei este concentrată asupra sensului Jertfei, pe care o servește și funcțional, liturgic, ca o condiție sine qua non, întrucât nu posedă doar un rost simbolic ci, potrivit recomandărilor tipiconale, pentru săvârșirea Liturghiei de necesitate, în afara locașului bisericesc, sunt absolut necesare Antimisul (tema

---

[255] Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom. p.359.
[256] Simeon Thess., *Tractat*, p.124.

Punerii în mormânt - evocare a Jertfei) şi icoanele împărăteşti (Mântuitorul şi Maica Sa) care, împreună cu sfeşnicele cu lumini să reconstituie, minimal, spaţiul liturgic.[257]

Etimologic, Naosul (ναος) sau nava Bisericii înseamnă, după Sf. Simeon al Thesalonicului, "corabia care, prin valurile vieţii, conduce la limanul mântuirii", simbol (eficace) soteriologic ce-şi are sorgintea încă în tradiţia apostolică, aşa cum a fost aceasta consemnată în *Constituţiile Apostolice* sau în *Testamentum Domini*.[258] Această eficacitate îl păstrează, dealtminteri, în preocupările ermineuţilor liturgici,care identifică străbaterea treptată, procesională, a acestui spaţiu eclezial oblong cu un parcurs iniţiatic, cu urcuşul duhovnicesc spre "Răsăritul cel de sus".[259]

Dar evoluţia arhitectonicii locaşului de cult, de o manieră absolut sincronă cu funcţionalitatea liturgică a spaţiului sacral, precum şi cu simbolismul teologic, duc la constatarea aceleiaşi polisemii a valenţelor simbolice cu care este investit spaţiul ecleszial şi în ceea ce priveşte Naosul.

Faptul că edificiile de plan central —şi, de la un timp, unele bazilici chiar— au fost încununate de cupolă este în mare măsură consonant cu concepţia ce vede în această unitate spaţială a bisericii imaginea cerului, într-o interdependenţă de o complexitate inextricabilă, ce face hazardată stabilirea simplei relaţii de cauză/efect şi, deci, precizarea preeminenţei, fie a realizării tehnice, fie a concepţiei, în acest sens. Cupola Sfintei Sofia din Constantinopol a putut şi poate fi resimţită ca imagine a cerului de orice credincios care pătrunde în acest edificiu, dar impunerea calotei ca sistem de acoperire, în pofida imenselor dificultăţi tehnice, se datorează concepţiei tenace care cerea pentru acest spaţiu un simbol uranian ce nu putea fi decât cupola.[260]

De aceea, dacă Procopie de Gaza vedea în cupola catedralei bolta cerului, ulterior, un Sf. Maxim Mărturisitorul şi, după el, aproape toţi liturgiştii, fără excepţie, extind această semnificaţie simbolică la nava bisericii în relaţie cu întreaga lume văzută: "Naosul închipuie, în totalitate, lumea văzută şi cerul văzut", sintetizând astfel simbolismul direct, care concepe naosul ca închipuind "lumea şi cerul văzut", spre diferenţă de Altar, care este "cerul cerurilor", cu evidentă relevanţă în definirea configuraţiei spaţiale, a simbolismului şi, într-o mare măsură, a funcţionalităţii liturgice chiar, a spaţiului eclezial.

Un corolar al acestui simbolism direct îl constituie ideea teandrismului Bisericii, idee esenţială ce se întemeiază în taina (teandrică) lui Hristos, "Dumnezeu şi om, după una văzut şi după alta nevăzut", astfel că şi "Biserica este îndoită" sau, spune tot Sf. Simeon al Thesalonicului, "Sfânta Biserică a noastră

---

[257] Ouspensky, *Théologie de l'icone*, p. 218s; trad.rom. p.176s; cf. Şchiopu, "Tâmpla", p.1366s.
[258] Simeon Thess., *Tractat*, pt.VII; cf. Necula, "Simbolismul locaşului", p.648; supra...
[259] Simeon Thess., *Tractat*, p.129; Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.6,14,37s.
[260] Supra. Cf. Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune*, p.39s.

este chipul Bisericii celei prea sfinte şi vii, adică a trupului Mântuitorului".[261] La fel, un alt ermineut bizantin, Nicolae Cabasila, proiectează asupra bisericii o viziune de anvergură cosmică, maximiană, nu mai puţin relevantă pentru concepţia epocii sale, privind spaţiul eclezial: "aşa şi cu Biserica lui Hristos: dacă ar avea cineva să o cuprindă cu privirea, n-ar vedea decât însuşi trupul Domnului, prin aceea că e unită cu El şi că se împărtăşeşte din Trupul Lui".[262]

Unul sau altul din liturgişti insistă, fie asupra aspectului văzut al acestei taine teandrice, fie asupra celui nevăzut, dar nu excluzându-le, ci subliniindu-le netăgăduita complementaritate. Sf. Gherman patriarhul Constantinopolului, de pildă, oferă în prima parte a Comentariului său o astfel de definiţie, nu lipsită de trimiteri la istoria biblică a Vechiului Testament: "Biserica este cerul pământesc întru care locuieşte şi umblă Dumnezeul cel ceresc, mai slăvită decât cortul mărturiei lui Moise". Ea evocă, deci, paradisul terestru, se înrudeşte cu Cortul Mărturiei, dar îl depăşeşte ca semnificaţie întrucât este, esenţial, locul săvârşirii Liturghiei Euharistice, "locaş divin, întru care s-a săvârşit jertfa mistică cea dătătoare de viaţă şi unde sunt cele ale sfinţeniei şi sfânta peşteră".[263] Teandrismul explicit al acestei concepţii îşi află corespondentul în iconografia naosului consacrată, în esenţa ei, temelor hristologice.

Sf. Sofronie al Ierusalimului are în vedere, pe de altă parte, şi aspectul comunitar al sinaxei în definiţia sa: "se numeşte biserică (εκκλησια) pentru că în ea se adună şi aici sunt chemaţi dreptcredincioşii. Se numeşte şi cetate întărită de jur-împrejur (περιοχη) fiindcă ea conţine minunile lui Dumnezeu. Se numeşte locaş de formă concavă (κογχοσ) după peştera din Betleem în care a fost îngropat Domnul Hristos".[264]

Trecerea de la accepţia comunitară, de adunare, a ecclesiei, la cea spaţială de locaş, se realizează, deci, prin intermediul sugestiei de receptacol pe care o presupune sinaxa, viziune concretizată spaţial prin analogie cu cetatea, în calitatea acesteia de cuprinzătoare, conţinătoare, incintă sacră, şi de aici sugestia simbolică spaţială a bolţii, scoicii (concăi), care evocă resortul intim al constituirii adunării în spaţiu, dar şi a spaţiului configurator, nu simplu conţinător al adunării, pe care îl sugerează ambivalenţa cuvântului *ecclesia*.

În altă ordine de idei, în ceea ce priveşte simbolismul indirect, adică acela inspirat de tâlcuirea actelor liturgice săvârşite în Naos, comentariile liturgice se arată cel puţin la fel de fertile în sugestii şi indicii privind semnificaţia iconografiei specifice navei, aceea de a figura anamneza vieţii pământeşti a Mântuitorului. Un fel de mostră în acest sens, de simbolistică liturgică şi iconografică deopotrivă, este conţinută, de pildă, în Comentariul episcopului Theodor de Andida, după care momentul în care diaconii apără cinstitele Daruri cu ripidele evocă împrejurările

---

[261] Simeon Thess., *Tractat*, p. 117, 253.
[262] Cabasila, *Tâlcuirea lit.*, p.91; supra...
[263] Germanos, *Hist.Eccless.*, trad.rom. p.289.
[264] Sophron., *Logos*, cap.II; trad.rom. p.353.

din noaptea prinderii Mântuitorului în grădina Ghetsimani și simbolizează atitudinea îndurerată a Îngerilor, care își ascund fețele, așa cum sunt dealtfel înfățișați în iconografia Patimilor Domnului: Răstignirea, Pogorârea de pe Cruce, Plângerea (Θρηνοσ), Punerea în Mormânt etc.[265]

Acestui rost i se supun chiar unele detalii constructive, cum ar fi soleea, "fluviul de foc" în viziunea Sf. Sofronie al Ierusalimului, sau decorative, ca ornamentul striat, "din fâșii de marmură", denumite "fluvii (ποταμοι)", al pardoselii unor locașuri, care, după Theodor de Andida, amintesc undele Iordanului în care s-a botezat Domnul, ori de amplasament, precum amvonul, de pildă, care este, la Sf. Sofronie, "în forma pietrei rostogolite de înger de deasupra mormântului", aceste detalii evocând, fie Botezul Domnului, fie Invierea Sa, evenimente ce se integrează taxinomiei simbolice și iconografice a Naosului.[266]

Prin astfel de procedee de asimilare, de filtrare a vechilor teme biblice prin țesătura simbolică a ritualului, s-a constituit iconografia de după cezura iconoclastă și aceasta în deplină solidaritate cu evoluția spațiului eclezial.

Pe lângă unele indicații cu caracter incidental sau simplu conjectural, este cu totul edificatoare concepția sistematică ce se degajă din literatura comentariilor liturgice, în lumina căreia se poate urmări constituirea programelor iconografice și, în ultimă instanță, a Erminiei bizantine, pentru ca, asimilând astfel acest proces, să se poată institui în cele din urmă un îndreptar care să devină operant în activitatea iconografică practică.

Conceptul esențial în această ordine de idei este, prin urmare, cel de *oikonomia* în toată gama accepțiunilor sale, de la rânduiala casei, a locașului, la planul veșnic al Proniei, trecând prin succesiunea coerentă a tuturor momentelor și evenimentelor Istoriei Mântuirii.

Dar această succesiune constituie, totodată, și anul liturgic, timpul sacralizat, pe de o parte, iar pe de alta dă și conținutul, în cea mai mare parte, al programului iconografic: într-o unitate de timp, anul liturgic, este condensată întreaga istorie a mântuirii; simetric, într-o unitate spațială, locașul bisericesc, este concentrată vizual aceeași istorie a mântuirii, Iconomia, încât, spațial și temporal, Biserica - Liturghie este icoana vie dinamică a Iconomiei, η τησ καθ' ημασ οικονομιασ εικων, *in actu*.[267]

---

[265] Theodor And., *Protheoria*, cap.XXIV; trad.rom. p.312-13.

[266] Theodor And.,*Protheoria*, cap.XIV; trad.rom. p.192; Sophron., *Logos*, cap.IV; trad.rom.p.359; cf. Vintilescu, "Arhitectura bizantină", p.192.

[267] Spre diferență de istoria pur și simplu, istoria mântuirii, iconomia, introduce ideea de ordine operantă, în exercițiu, ideea lucrătoare de canon; acesta, mai mult decât orice, dă măsura, norma, tipicul, scenariul, gândul de dindărătul aparenței, fenomenului. Or, asimilând canonul, ADN-ul, se poate reproduce fenomenul; de aici necesitatea, între altele, a studiului Erminiei în complexa constituire a articulațiilor ei.

O emblemă desăvârșită a acesteia este cea oferită de însăși așezarea cinstitelor Daruri pe Discos la săvârșirea Proscomidiei: Agneț, părticele și miride, într-o taxinomie ce constituie nucleul însuși al Liturghiei, dar și al programului iconografic: Hristos, Maica Domnului, Îngeri, Prooroci, Apostoli, Ierarhi, Martiri și Cuvioși.[268]

Acest program își află, așadar, o întreită reprezentare în Biserică: în ciclurile picturii murale, pe registrele tâmplei și, nu în ultimul rând, în configurația Patenei, constituind astfel, laolaltă cu succesiunea momentelor anului liturgic, o atotcuprinzătoare ***icoană a iconomiei*** mântuirii în desfășurare.

Lect. dr. Ad. M. Alexandrescu

[268] Această taxinomie este conținută dealtfel în mărturisirea de credință a Sf.Vasile cel Mare, autor el însuși al uneia din liturghiile bizantine (Mitrofanovici, *Liturgica*, p.275, n.2). Dar analogia privește doar configurația (miridelor) pe Disc, nu și esența Euharistiei. Ar fi greșit deci să se vadă în Cinstitele Daruri, ce se preschimbă în Trupul și Sângele Domnului, o icoană a Sa, așa cum au crezut ereticii iconoclaști; acestea nu sunt tipuri, simboale, sau icoane ale Domnului, ci Însuși Sf. Său Trup și Sânge, în mod tainic, desigur, dar nu mai puțin real (nicidecum simbolic, tipic sau iconic). Pentru că, vorbind în termenii mystagogiei dionisiene și maximiene, se poate spune că așa cum **Hristos - Pantocratorul** zugrăvit în cupola bisericii bizantine reprezintă *plinirea* teologiei catafatice, afirmarea deplină a *chipului* și *asemănării*, tot așa, **Hristos - Agnețul** jertfit pe Discul liturgic întruchipează *desăvârșirea* teologiei apofatice, prin negarea oricărei *asemănări*, dar întru *identitatea* absolutei apofaze.(Dionisie definea *via afirmativa* (catafaza) prin demersul pictorului, care prin adăugiri succesive obține asemănarea cu arhetipul, iar *via negativa* (apofaza) prin acela al sculptorului care procedează în același scop prin eliminări succesive, în timp ce Sf. Maxim, transpunând cele două întruchipări ale demersului teologic în lumina taborică, contempla în „lumina care strălucește din chipul Mântuitorului" principiul teologiei apofatice, iar în „strălucirea veștmintelor Sale", pe cel al teologiei catafatice; v. supra, pp 47, 61, nn 104, 150).